U d'/of OTTAWA
39003001194090

UOFO LIB OTT

MCGMAINLIB MTL
MCGILL UNIV
MCLENNAN LIBRARY
3459 MCTAVISH ST
MONTREAL QUE S SLAVIN ILL LIBN

REQ NO 6957 MAY 21 1971 LOAN

FOR RATNER FAC MUSIC

UDINE JEAN D' Cozanet, A.
PARAPHRASES MUSICALES SUR LES GRAN
(COLONNE ET LAMOUREUX) (1900-1903
PARIS JEANIN 1903

VER IN LORENZ CAT GEN V 19 P 727

UOFO LIB OTT

MCGMAINLIB MTL
312 116

Jean d'Udine

Paraphrases Musicales

SUR LES

GRANDS CONCERTS DU DIMANCHE

COLONNE ET LAMOUREUX

1900-1903

A. JOANIN et Cie, Éditeurs

PARIS, 24, RUE DE CONDÉ

1904

Tous droits réservés.

Universitas BIBLIOTHECA Oxoniensis

Si le premier devoir du critique est de comprendre M. d'Indy affirme avec raison qu'il n'y a pas au monde de métier « plus tristement stérile », Mais le critique a-t-il un autre devoir que de sentir ?...

J. D'Indy

Paraphrases Musicales

Universitas BIBLIOTHECA

DU MÊME AUTEUR

Lettres Paradoxales sur la musique,

1 vol. Fischbacher, 1900.

Dissonance, roman musical,

1 vol. Editions du *Courrier Musical*, 1903.

Petites lettres pour la Jeunesse sur le Jugend-Album de Schumann.

1 vol. Joanin et Cie, 1904.

De la Corrélation des Sons et des Couleurs en art,

1 plaq. Fischbacher, 1897.

L'Orchestration des Couleurs,

1 vol. Joanin et Cie, 1903.

EN PRÉPARATION

La Meule, roman.

La Vie des Couleurs dans la Nature, l'Industrie et l'Art.

JEAN D'UDINE

Paraphrases Musicales

SUR

LES GRANDS CONCERTS DU DIMANCHE

(*COLONNE et LAMOUREUX*)

1900-1903

MAISON D'ÉDITIONS
A. JOANIN ET Cie
24, Rue de Condé, 24
PARIS

HOMMAGE DES ÉDITEURS

A MON AMI

ALBERT DIOT

je dédie ces pages,
qui souvent lui plurent
et parfois l'agacèrent.

AVERTISSEMENT

Sur les instances d'amis et de musiciens bienveillants, je me décide à réunir en volume les *Chroniques des grands concerts* que j'ai données, depuis quatre ans, au Courrier Musical.

Je supprime, dans ce recueil, un certain nombre de passages : tous ceux qui, nécessaires dans des articles séparés, feraient ici double emploi ; la plupart de ceux où il n'était question que d'interprètes ; enfin, ceux qui ne tiraient quelque intérêt que de leur actualité. J'opère aussi de légères transpositions, en vue de l'équilibre général. A part cela, nul changement, et voici, transplantées d'une main téméraire, sur les tranquilles pelouses de ce livre, des pensées hâtivement écloses dans l'arène brûlante d'un périodique. On trouvera souvent mes opinions fiévreuses, paradoxales, quelquefois même contradic-

toires. Ce ne sont pas des jugements, notez-le bien, mais de simples impressions. Lorsqu'à deux reprises différentes j'ai senti différemment sur le même point, cela prouve que j'avais changé dans l'intervalle, et voilà tout ! Je n'en rougis point, n'étant pas plus libre que tout être vivant de rester le même d'une heure à l'autre de mon existence.

J'espère d'ailleurs qu'on me pardonnera mes enthousiasmes excessifs et mes diatribes trop brutales en faveur de leur loyauté. J'ai eu la chance exceptionnelle, pour ne pas dire invraisemblable, de pouvoir exprimer toujours mon opinion, et mon opinion tout entière, dans mes articles, alors même qu'elle allait radicalement à l'encontre des tendances de tous mes excellents collaborateurs. J'en dois une reconnaissance amicale au Directeur du Courrier Musical, M. Albert Diot, et je me plais à rendre un public hommage à ce libéralisme, qui fait d'ailleurs le succès de sa revue.

Si donc j'ai jamais transigé avec mon sentiment, il ne faut s'en prendre qu'à moi seul. Mais j'espère que non. Mes erreurs, qui doivent être nombreuses, ont pour elles d'être toutes des erreurs de bonne foi. Elles peuvent me valoir la pitié des gens habiles ; j'espère qu'elles ne m'attireront la colère de personne... Et puis, enfin, quand on se mêle d'écrire sur les choses d'art, il ne s'agit point de savoir si

l'on plaira ou si l'on déplaira à Jules ou à Richard, à Théodore ou à Vincent, à Raoul ou à Pablo. Il s'agit d'exprimer le moins mal possible ce que l'on éprouve et ce que l'on pense. Tout le reste est journalisme.

AVANT-PROPOS

Dans toutes les provinces romaines, les préteurs, au moment d'entrer en fonctions, devaient faire connaître, par une déclaration apposée à la porte du tribunal, comment chacun d'eux comptait interpréter pendant sa magistrature les principales lois en vigueur, afin que les citoyens connussent à l'avance sous quel angle spécial le juge examinerait leurs causes et comprissent plus nettement ensuite la portée de ses décisions.

Il me semble que le public soumettrait utilement les écrivains d'art à ce système, en leur demandant parfois l'exposition, brève mais nette, des principes au nom desquels ils prétendent apprécier les œuvres nouvelles, les combattre ou les exalter. Il y aurait de la sorte moins de malentendus de part et d'autre ; nous pourrions nous exprimer plus libre-

ment, et le lecteur saurait à quel critique accorder sa confiance, avec une sympathie de vues parfaite.

Pour mon compte, à l'heure où le Courrier Musical veut bien me charger de suivre les grands concerts, et d'en parler régulièrement dans ses colonnes, je considère comme un véritable devoir de définir de quelle façon j'entends accomplir cette mission délicate. Peut-être me reprochera-t-on de remplir ainsi tout un article de ma personnalité ; c'est un mal, j'en conviens. Mais, à mes yeux (et c'est où je prétends tout de suite en venir), ce mal s'impose, inéluctable, non seulement dans une telle profession de foi, mais encore dans tous les travaux dont elle constitue la préface. Je veux dire que toute critique d'art, — surtout d'art musical, — me paraît devoir toujours rester subjective, du moins dans une très large mesure.

Ceux qui me feront l'honneur de me lire sauront vite que je ne professe en cette matière aucun critérium. Les éléments intrinsèques de la beauté me demeurent inconnus, et ne relèvent, à mon sens, que de l'émotivité de chacun. Par là je n'entends certes point diminuer le rôle éminent de l'Art dans notre vie de luttes et de misères, où son intervention nous apporte l'incomparable décor de l'esprit, l'insondable joie du cœur, l'inégalable volupté des sens. Et si, par exemple, dans la Musique,

cette mathématique émotionnelle, je ne vois qu'une vague et poétique intuition de rythmes et de nombres abstraits, et non pas un miroir de vérités précises, je ne l'en estime ni moins sublime, ni moins indispensable aux hommes. Mais, tout en reconnaissant, dans sa technique, certaines normes utiles, — bien conventionnelles, il faut l'avouer, et nécessairement soumises aux lois universelles de l'évolution, — je n'entreprendrai jamais l'analyse des émotions secrètes et souveraines qui constituent le mystérieux ressort de cet art, émotions également individuelles chez le compositeur qui les traduit dans la langue des sons, et chez tous ceux qui les ressentent à la lecture ou à l'audition d'une œuvre.

Je ne crois par conséquent ni à l'unité, ni à l'universalité, ni à la perpétuité d'aucune formule harmonique ou mélodique, et n'importe quelle manifestation concrète d'un sentiment s'affirme, à mon sens, comme réellement artistique pour tout individu parvenu au même degré de développement intellectuel que le producteur dont elle émane. Cela revient à prétendre qu'il n'y a pas d'œuvre d'art en soi, que tout est relatif en l'espèce et que la *Czarine*, par exemple, est aussi indiscutablement belle pour ceux qui goûtent une telle chanson, que *Zarathustra* peut l'être pour les cérébraux épris de ce poème symphonique. J'estime, il est vrai, ces derniers amateurs plus avancés que les autres dans la Con-

naissance et dans le Sentiment. Mais, n'étant maître de modifier brusquement le plan d'évolution de personne, pas plus le mien que celui d'autrui, je ne conteste la légitimité de leur satisfaction particulière ni aux premiers, ni aux seconds, et je leur demande, en retour, de ne pas me contester davantage la légitimité de l'ennui que j'éprouverais à entendre aussi bien la musique de M. Ganne que celle de M. Richard Strauss.

En présence d'une composition, je ne puis que spécifier franchement jusqu'à quel point j'ai pris plaisir à l'écouter, quelle somme d'enthousiasme, d'indifférence ou d'agacement elle me cause, et l'on devine, dès lors, que j'ai toujours devant moi deux ennemis à combattre sans trève : le dogmatisme et le snobisme. — Le dogmatisme, qui proclame comme articles de foi des tas de vérités évanouies, indiscutablement justes dans leur temps et dans leur milieu, mais dénuées du droit de se survivre en d'autres époques et parmi des circonstances différentes. — Le snobisme, sorte de dogmatisme à rebours, qui sacre, comme seules dignes de notre admiration, les manifestations de l'art, en raison inverse de la facilité que nous pouvons avoir à les goûter. Le premier nous force à marcher gravement à reculons, les yeux munis de besicles et rivés sur le passé ; le second nous lance non moins autoritairement à tâtons dans l'avenir, en nous défendant d'allumer

la lanterne du bon sens pour éclairer notre route. Et tous deux s'indignent de même sorte, si nous prétendons juger de la beauté d'une conception par le plaisir qu'elle nous procure, et considérer l'art autrement que comme une citadelle impénétrable aux âmes naïves et sincères.

Eh bien ! je jure que ni l'un ni l'autre ne me fera nier, pour lui plaire, mes propres impressions, facteur primordial des joies de cet ordre, et c'est pour cela que je plaide hautement le droit le plus absolu de chacun à l'émotionnalité partiale.

Cet aveu peut surprendre, mais il ne permet pas qu'on me traite d'anarchiste, ni que l'on soupçonne tous mes jugements d'être dictés par le caprice.

A côté des affinités naturelles, dont un homme loyal ne saurait chercher à se rendre maître, il existe des préférences relatives aux genres et aux espèces dont il est assez facile de faire table rase. Je consens à faire tous mes efforts pour m'abstraire de ces tendances lorsqu'il s'agit d'analyser une partition..., et je pense même y réussir.

Et puis je possède, pour diriger mes sympathies et mes répugnances nouvelles, un guide parfaitement sûr dont m'ont doté certaines déductions logiques, j'entends la conviction que l'art et notamment l'art musical, à raison précisément de son caractère subjectif et par suite évolutif, devrait constamment s'approprier au temps et aux lieux où il se

manifeste; par conséquent, chez nous, redevenir exclusivement moderne et français.

Nous connaissons aujourd'hui les harmonies et les flonflons de toutes les contrées de la terre à peu de chose près. Nous avons soit conservé, soit retrouvé les chants de l'homme de siècle en siècle. Parmi tous ces échantillons de l'Ailleurs et de l'Autrefois, telles sonorités constituent les balbutiements d'agglomérations à l'enfance, telles autres présentent le maximum de splendeur phonique auquel puisse atteindre une race; telles s'offrent à nous comme les produits faisandés des décadences, et telles enfin ne sont que les témoins de prospérités effondrées, semblables à ces rayons d'astres éteints qu'une survivance fictive et millénaire conduit encore jusqu'à nos yeux, dans les claires nuits d'été.

Or, de toutes, une loi d'évolution très précise se dégage. C'est qu'entre plusieurs musiques, les différences qui rendent chacune d'elles « exotique » à l'égard de toutes les autres ne s'affirment pleinement qu'en une seule période de leur développement. Pour bien discerner cette période, il faudrait envisager l'art de chaque pays en ses trois états de jeunesse, de plein épanouissement et de sénescence. On dirait alors que toutes les musiques se ressemblent dans le premier et dans le dernier stade de leur évolution, et qu'elles n'atteignent le maximum de diversité qu'au moment même où elles deviennent mûres. Si bien

que l'on pourrait inversement définir ce point, pour chaque nation, en le déclarant atteint à la minute même où la musique de la race en question paraît le plus différer de la musique de toute autre race.

Rappelez-vous les mélopées des peuplades sauvages et vous serez surpris du caractère de ressemblance qu'elles présentent entre elles, sous quelque latitude, en quelque année de la chronologie universelle qu'elles soient écloses. L'homme primitif ne possède guère que deux classes très larges de sentiments, qu'il sache parer d'un vêtement artistique : la douleur et la joie, ce qui provoque les larmes et ce qui provoque le rire. Les ambassadeurs persans *riaient* en voyant les trésors de Charlemagne ; et les rudes guerriers des chansons de geste *pleuraient* à la moindre offense. Aussi, toutes les musiques primitives ne connaissent que deux couleurs, l'une triste, l'autre gaie ; et la tristesse et la gaieté, chez le Lapon comme chez le Soudanais, chez le Tartare comme chez le Peau-Rouge, déterminent dans les sons, aussi bien que sur les visages, des expressions à peu près communes à tous les individus. Un homme content, un air jovial, seront partout reconnus pour tels. Quant aux rythmes et aux carrures, ils ne sont d'abord dictés que par les gestes simples, les mêmes en tous lieux (la marche, la course, les sauts, la chevauchée, la manœuvre des rames), et par les nécessités de la respiration.

D'autre part, quand la civilisation atteint un degré suprême de développement, l'échange international et constant d'idées ne tarde pas à détruire, dans les arts, toute saveur de terroir. Par la faute d'une technique excessive et cosmopolite, contre laquelle ils ne réagissent pas, tous les compositeurs en arrivent à réaliser des œuvres presque identiques de sentiment, de coloris et de facture.

Il n'existe, entre ces deux termes, qu'un moment, moment précieux entre tous, où, les moyens esthétiques d'un peuple devenus suffisants pour les besoins de son expression, ce peuple possède un langage complet, mais absolument personnel encore. C'est toujours à l'heure d'épanouissement vigoureux, où, ne se contentant plus de rendre des sensations et des rythmes généraux, il arrive et s'en tient à la représentation musicale de tout ce qui le caractérise et le différencie de ses voisins, c'est-à-dire à l'accomodation de sa musique avec les harmonies du climat, — grondements de la mer, des avalanches, du tonnerre ou des torrents, murmures de la brise, chant des oiseaux et subtils bruissements de la nature, — et à l'extériorisation rythmique, calme ou fiévreuse, solennelle, philosophique ou endiablée de son tempérament intime, reflet de ce climat lui-même.

Ce moment, d'ailleurs, n'est pas fatalement de brève durée, mais peut, au contraire, se prolonger

tant que les musiciens, puisant leurs inspirations dans le fond national, expriment des idées neuves suivant le tempérament de leur race. Au fur et à mesure que s'en présenteront les occasions, je m'efforcerai de prêcher cette absolue nécessité d'être et de rester soi-même, c'est-à-dire homme de son temps et de son pays, sous peine de produire des œuvres factices, sans souffle et sans vitalité.

Aujourd'hui, je ne saurais m'attarder davantage sur cette question grave, car il me reste, avant de clore une causerie déjà longue, à m'expliquer sur certains accents de révolte qu'il me faudra sans doute faire entendre bien des fois et qui ne forment pas, croyez-le bien, la partie de ma tâche dont je me réjouis le plus.

Tout à l'heure, je disais combien la valeur intrinsèque des œuvres d'art me semble relative ; je n'entendais parler de la sorte que de leur qualité d'émotion, que de cette forme intuitive, due au tempérament propre de chaque créateur, et qui se nomme le style ; en un mot, de tout ce que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, leur côté sentimental. Mais je suis, en revanche, absolument persuadé que nous pouvons juger de façon catégorique tout ce qui, en dehors des émotions de l'artiste, ne relève que de son esprit, et non de son cœur, ses systèmes *a priori* notamment, ses procédés et surtout ses partis pris, tel le choix des sujets qu'il traite et

des genres qu'il pratique, toutes choses du domaine intellectuel, et qu'il nous appartient d'apprécier au nom des lois, parfaitement précises et définies pour le coup, du bon sens et de la raison.

Ainsi, pour en revenir à M. Richard Strauss, — je choisis le premier exemple qui se présente à ma pensée, — je ne puis contester à ses admirateurs le plaisir que leur procure l'audition de ses pages symphoniques ; mais j'ai le droit de protester hautement contre son esthétique. Que j'aime ou que je n'aime pas ses courbes et sa couleur sonores, ceci, ne regardant que moi, reste dénué d'importance ; mais il ne m'est pas permis de constater sans protestation la cérébralité dangereuse d'un homme qui, confondant le monde des idées et celui des sentiments, c'est-à-dire partant d'une donnée philosophique absolument erronée, prétend mettre en musique des axiomes moraux et représenter avec des accords et des mélodies les demandes, les exigences et les proverbes de Sancho-Pança ! J'ai même le devoir de m'indigner devant des absurdités si dangereuses, car le cerveau des auditeurs risque de s'y accoutumer. On m'objectera que les compositions de ce maître sont pourtant très intéressantes... Les œuvres d'art ne sont pas faites pour intéresser des connaisseurs, mais pour toucher ; et la perfection soutenant une esthétique fausse en accroît encore les périls.

C'est en vertu du même principe que je pour-

suivrai toujours, que je m'acharnerai même — oh ! cela sans relâche ! — contre la musique de virtuosité. Ai-je besoin de dire que je ne considère aucunement la virtuosité comme mauvaise en soi ? Je m'incline même avec respect devant la virtuosité-moyen, mais devant la virtuosité-but je m'insurge sans concession possible. C'est que précisément je ne me place pas, dans cette question, du côté sentiment. Les œuvres de virtuosité n'agissent émotivement sur personne ; elles ne flattent chez les auditeurs qu'une certaine sensualité animale ou qu'une curiosité malsaine, dilettantisme étroit de quelques-uns, étonnement stupide de la plupart. Je n'interroge, au contraire, que ma raison, et je ne puis alors faire aucune différence entre les plus ineptes variations de flûte, massacrées par un joli-cœur de sous-préfecture et la plupart des concertos de piano ou de violon, même supérieurement écrits et merveilleusement exécutés par les plus remarquables instrumentistes. Dans l'un et l'autre cas, le sens commun demeure également bravé ; l'on y sacrifie de même façon le charme, l'expression, la ligne, tout ce qui fait la séduction, la grandeur, la dignité de l'art, à des conventions décrépites, quand ce n'est point à des considérations de lucre moins pardonnables encore. Et la bonne musicalité, dans de pareils exercices, n'atténue en rien leur infériorité radicale et spécifique... Avec une œuvre

médiocre, mais sincère, on peut attirer le petit mélomane vers des œuvres également sincères et plus parfaites ; son éducation se fait progressivement par le cœur et par ce sixième sens infaillible dont parle Töpffer. Avec la musique de virtuosité on ravale à tel point le niveau mental d'un public, même intelligent et cultivé, qu'après avoir prodigué des bravos d'un quart d'heure aux gymnastes du clavier et de l'archet, il ne sait plus sacrifier deux minutes pour saluer de quelques applaudissements les plus sublimes chefs-d'œuvre symphoniques !

C'était cette distinction très nette de points de vue que je tenais à établir, avant d'entreprendre ici la critique des Grands Concerts : d'une part, élimination de toute polémique en ce qui concerne, soit chez moi, soit chez les autres, le sentiment du Beau ; et, d'autre part, imprescriptible privilège de discuter n'importe qui, n'importe quoi, n'importe quand, sur le terrain de l'esthétique et de la philosophie.

JANVIER-AVRIL 1900

SOMMAIRE : M. Sarasate et les virtuoses. — *Antar* de Rimsky-Korsakow. — *La Chasse fantastique*, de M. Erlanger. — La scène finale de *Siegfried*. — Jeunes compositeurs. — Fragments de *Messidor*, de M. Bruneau.

6 *janvier* 1900 (1).

MONSIEUR Camille Chevillard, élu à l'unanimité, comme successeur de son beau-père, par les musiciens de l'Association des concerts Lamoureux, dirigeait pour la première fois *son* orchestre le 31 décembre. L'accueil très chaleureux, dont il a été l'objet de la part du public, lui aura prouvé que les auditeurs partagent entièrement, à son égard, les sentiments de ses instrumentistes. Maintenant à l'œuvre ! et qu'il ne craigne pas d'aller de l'avant, de se donner résolument aux causes jeunes et nouvelles.

Je ne rappellerai que pour mémoire les parfaites exécu-

(1) Les dates (sauf pour les *Lettres à une dame imaginaire*) sont celles des numéros de la revue dans lesquels ont paru les articles, et non celles où ils ont été écrits.

tions de la *Grotte de Fingal*, et de l'*Ouverture de Gwendoline*, la première toute poétique et d'une tenue orchestrale si distinguée, — en dépit de MM. les snobs, Mendelssohn touche parfois à l'exquis, — la seconde d'une violence quelque peu effrontée, mais d'une intensité de vie frémissante et qui réjouit l'âme.

Deux mots aussi de la *3e Symphonie* de Schumann, en mi bémol. Certes l'inspiration m'en semble de tous points admirable, le scherzo délicieux, l'allegro final plein de feu ; tout cela jaillit d'un cœur généreux, délicat et noble ; mais enfin cinq morceaux pour orchestre mis bout à bout ne constituent pas une symphonie. Nulle part on n'y sent l'homogénéité compacte qui caractérise toute pièce digne de ce nom. Les mélodies s'y répondent et ne s'enchevêtrent pas, la texture en demeure lâche, et l'instrumentation ne pêche pas seulement par une monotonie d'accent, qui fait de cette œuvre un trop vaste camaïeu musical, mais encore trahit en plus d'un endroit les intentions du compositeur. Je gagerais que, dans le maëstoso notamment, il n'a pas dit ce qu'il voulait dire, et qu'il dût, plus d'une fois, accuser les exécutants d'un manque de sonorité dont lui seul s'était rendu coupable, en confiant à chaque groupe d'instruments des thèmes visiblement en dehors de leurs aptitudes... Il n'empêche que l'œuvre présente un intérêt très vif, et nous devons remercier les interprètes de l'avoir mise au point et rendue avec tant d'amour et d'intelligence.

J'arrive au gros succès de la séance, l'audition de M. Sarasate, et j'avoue que j'éprouve quelque hésitation à formuler mon avis là-dessus. Pourtant je l'énoncerai tout entier, m'étant fait une règle de la plus absolue sin-

cérité. M. Sarasate est illustre, et le respect s'impose évidemment à l'égard d'une telle personnalité ; mais enfin les idoles sont discutables, et, sans prétendre pour cela froisser les consciences bouddhistes ou païennes, n'a-t-on pas le droit de déclarer que l'on n'adore ni Bouddha, ni le grand Zeus. D'ailleurs, je n'intenterai point de procès personnel à M. Sarasate : il se tient mal en scène, paraît peu respectueux du public et des auteurs qu'il interprète, affecte une aisance qui frise le sans-gêne, mais c'est évidemment un grand violoniste, très décoratif et très habile.

Je regrette, en revanche, de n'avoir pas la voix plus forte et de ne posséder point l'autorité voulue pour pouvoir crier, de manière à me faire sérieusement entendre, que les virtuoses constituent un mal, peut-être nécessaire, mais un mal excessif, contre lequel il importerait de se défendre ! Je prends aujourd'hui l'exemple qui se présente à moi ; mais qu'on ne s'y trompe pas, je ne me tairai *jamais* sur cette question ; je me répéterai tant qu'il me sera possible de tenir une plume ; bien des fois par conséquent, si Dieu me prête vie, car je suis jeune..., et c'est l'unique excuse d'une franchise que j'espère conserver.

Donc, voici M. Sarasate qui nous joue le troisième concerto pour violon de M. Saint-Saëns, et l'on sait ce qu'un concerto distille généralement d'ennui. Celui-ci confirme la règle, et, comme premier grief, j'accuse justement les instrumentistes trop habiles d'inculquer au public, et d'imposer aux musiciens, des œuvres, que ces derniers se refuseront toujours à considérer comme artistiques. Le nom de M. Saint-Saëns ne fait rien à la

chose; quand un compositeur écrit des harmoniques piquées et des sautillements d'archet, par ces concessions à la vanité des exécutants, il viole le principe même de toute beauté, la sincérité du sentiment inspirateur.

Du moins si les Sarasate s'en tenaient aux pièces soigneusement écrites, et de mérite quelconque ! Mais pour peu qu'on les bisse, ils se hâtent d'épancher triomphalement, dans des milliers de bouches bées, certaines études, utiles assurément à l'acquisition de leur talent, mais tout juste aussi agréables à entendre que le sciage d'un stère de bois ou que le concassage d'une tonne de cailloux.

Mais je leur reproche aussi, quand par hasard ils exécutent une œuvre de réelle valeur intrinsèque, de songer d'abord à eux, à eux ensuite, et quelquefois à la Musique,... après eux, s'il en reste ! Ils déformeront une phrase, pour le plaisir de produire un bel effet, ajouteront des points d'orgue, piétineront l'esprit d'un morceau afin de s'assurer un rappel de plus, avec une désinvolture dont leur inconscience seule peut leur mériter le pardon.

Je sais bien que tout ce que j'avance ici n'est pas très neuf; il paraît pourtant qu'on ne l'a pas assez répété, puisque le public n'en est pas convaincu. Et l'on m'objectera précisément le plaisir qu'éprouve celui-ci devant ces gymnastiques sonores. Reste à déterminer si ce plaisir contient la moindre parcelle de jouissance esthétique, ou si les musiciens, plus conscients de l'intime beauté de la vraie musique, ne devraient pas mettre la masse trop confiante en garde contre ces ivresses grossières, et en

reléguer les fauteurs dans les cirques et les music-halls, où serait leur véritable place... Puis on ajoutera qu'il en faut, de ces artistes (?), pour en former d'autres et pour fournir des interprètes aptes à rendre les œuvres difficiles douées d'une réelle grandeur intrinsèque. Assurément; mais alors pourquoi ne réservent-ils pas leurs aptitudes au service de bonnes causes? pourquoi ne sacrifient-ils pas un peu de leur triomphe ?

Eh ! je sais bien que gâtés par les applaudissements, choyés par mille flatteurs, les exécutants notoires, s'il leur arrivait de rencontrer ces lignes, ne sauraient me considérer que comme un insolent ou comme un détraqué. Mais quelques jeunes instrumentistes me liront peut-être, et tâcheront de me comprendre, avec cette ardeur qu'apporte la nouvelle génération à toutes ses opérations mentales ; et s'il m'arrivait de détourner un seul d'entre eux de la virtuosité, — non pas certes du talent conquis par de longues et patientes études, mais de cette habileté qui demeure à soi-même son tout et sa fin, — je croirais ne pas énoncer vainement mes justes indignations devant tant de forces gaspillées

13 *janvier* 1900.

Tandis que Faust se faisait damner une fois de plus au Châtelet, M. Chevillard offrait à ses habitués un concert dont l'éclectisme n'est pas pour me déplaire, encore qu'on y pourrait peut-être introduire un peu plus de méthode, et ne pas jouer aux *Scènes pittoresques* le mauvais tour de les servir après la fracassante ouverture de *Gwendoline*. Elles demeurent charmantes, par endroits,

ces légères fantaisies de Massenet, mais accusent quelques rides quand on les éclaire d'un jour trop brutal.

Je ne m'appesantirai point sur les autres numéros du programme, la *Danse Macabre* et les fragments de *Parsifal*, exécutés avec beaucoup de soin. D'aucuns prétendent ne pas aimer ces arrangements qui consistent à terminer un morceau en y raboutissant un autre passage de la même œuvre.

Je n'y vois, pour ma part, aucun inconvénient ; je constate seulement que cela déplaît à beaucoup de dilettanti, et puis, en pareil cas, cela fait bien de crier au sacrilège ; c'est une manière comme une autre, — plus facile même que beaucoup d'autres, — de manifester sa piété pour les chefs-d'œuvre.

Il ne me reste qu'à signaler la belle exécution, par M. Falcke, du *Concerto pour piano* de M. Gédalge. Il serait bon, tout de même, que les jeunes compositeurs cessassent de puiser toutes leurs inspirations dans leur cerveau. Platon distinguait chez l'homme trois âmes, très diversement situées, la première dans la tête, la seconde au cœur, et la troisième où vous savez. Quand donc messieurs les nouveaux venus se décideront-ils à sentir vivre en eux les deux dernières ? Je préfère encore « l'illustre et cher Maître » qui... mais je vais dire des bêtises.

Bref la sécheresse et la froideur caractérisent l'œuvre dont il s'agit, et le remarquable tour de main, qui s'y manifeste d'un bout à l'autre, ne parvient à la dégeler que vers la péroraison ; vraiment c'est un peu tard !

27 janvier 1900.

L'Association des concerts Lamoureux vient d'exécuter *Antar*, de Rimsky-Korsakow, pour la première fois. On connaît le sujet de ce poème symphonique. Je me contente, pour le remémorer aux lecteurs, de transcrire ici la notice imprimée en tête de la partition.

I

Grandiose est l'aspect de Sham ; grandioses sont les ruines de Palmyre.

Antar a pour toujours abandonné la société des hommes, car c'est par le mal qu'ils ont répondu au bien qu'il leur voulait faire : aussi leur a-t-il juré une haine éternelle ; il s'est retiré dans le désert de Sham, au milieu des ruines de Palmyre.

Soudain, une gazelle charmante apparaît; Antar se dispose à la poursuivre; mais un bruit terrible retentit dans les airs et la lumière du jour se trouve voilée par une ombre épaisse; c'est celle d'un oiseau gigantesque qui fait la chasse à la gazelle. Antar s'attaque au monstre, qu'il frappe de sa lance ; l'oiseau fuit en poussant un grand cri, et la gazelle disparaît.

Antar, resté seul, s'endort. En rêve, il se voit transporté dans un splendide palais : des esclaves s'empressent à le servir, un chant mélodieux charme son oreille. Il est dans la demeure de la Reine de Palmyre, la fée Gul-Nazar : c'est elle qu'il a sauvée des griffes de l'esprit des ténèbres, alors qu'elle avait pris la forme d'une gazelle. La Fée reconnaissante promet à Antar les délices les plus grandes de la vie. La vision disparaît, et le héros se réveille au milieu des ruines.

II

Les Délices de la vengeance : c'est la première des jouissances accordées à Antar.

III

Les Délices du pouvoir : c'est le deuxième don de la Fée.

IV

Antar est revenu au milieu des ruines de Palmyre; il va goûter enfin les Délices de l'amour. C'est dans les bras de la Fée qu'il en savoure l'ivresse et qu'il expire en un dernier baiser.

Sur le lent murmure des basses, et le grondement des cors, s'espacent quelques coups sourds des timbales: les contours d'un paysage solennel et désolé surgissent aussitôt devant nous, évoqués avec cette sûreté de touche qui caractérise la nouvelle école russe, et dont les *Steppes* de Borodine peuvent servir d'exemple classique.

Dans le silence du désert, une phrase des violoncelles et des clarinettes, qui constituera désormais le thème d'Antar, peint, avec une grande et simple fierté, le détachement du héros, cependant que sous cette évocation d'une âme vaste, mais désabusée, les lignes du décor s'affirment toujours dans les profondeurs de l'orchestre.

Soudain, sur un frottis des violons, la flûte lance un gracieux thème oriental, que scandent légèrement les harpes : c'est la gazelle qui fait son apparition gracieuse. Antar va s'élancer derrière elle, mais un trille des cordes dans le grave s'enfle rapidement, et l'ombre épaisse, dont parle le livret, s'appesantit tout à coup sur les claires sonorités. Un trémolo d'effroi, puis un coup de cymbales ; et le drame, en quelques secondes, s'achève ainsi par la mort de l'oiseau de proie, terrassé d'un coup de la lance d'Antar.

Une courte combinaison du thème oriental, repris par la flûte, et du thème d'Antar, met les deux personnages en présence : la Fée Gul-Nazar, et celui qui vient de la sauver, tandis qu'elle demeurait incarnée dans le corps svelte de la gazelle..; et deux flûtes, exquisement accompagnées par le quatuor et les harpes, puis par la vibration pianissimo des cymbales, déroulent ce thème oriental, que les cors redisent bientôt après solennellement, sur le frémissement des cordes. On ne saurait imaginer rien de plus chaud que ces sonorités; c'est tumultueux avec délicatesse, lumineux et doux, je dirais volontiers onctueux.

Un frémissement suraigu du violon-solo se prolonge à travers des arpèges, tandis que la flûte redit de nouveau le thème de la Fée; celui d'Antar éclate encore aux violoncelles, et le tout se fond en une sorte de danse enlaçante toute pleine de promesses.

Mais le dormeur se réveille d'un tel rêve; la gazelle féerique n'est plus là, le palais s'est évanoui comme le songe, et la vision de solitude encadre seule, une fois de plus, le détachement d'Antar, jusqu'à ce qu'un court crescendo vienne briser net ce premier acte du drame.

Les Délices de la Vengeance!... Comment exprimer l'effet de ces trémolos immenses, de ces pulsations qui, parties des altos, gagnent deux fois tout l'orchestre, nettement rythmées par les coups de cymbales, aux clameurs affolées des flûtes? Chose étrange! l'intensité du son n'est pas énorme : tout cela reste voilé, sourd, exprimant une violence méthodique et presque taciturne, et la puissance du héros ne s'en évoque pas moins effroyable. Les cordes ébranlent, les cuivres arrachent, déracinent, et

le conculcateur de peuples se complaît dans son œuvre abominable, savourant d'un cœur froid les cruautés qu'il déchaîne. On entend l'ahan formidable du pétrisseur d'humains, broyant les vies dans le pétrin des carnages, et, dans les fulgurances de la symphonie, quelques coups de grosse caisse accompagnant cinq ou six dissonnances terribles, établissent enfin l'écrasement sans merci !...

Voilà que tout cela s'apprête à recommencer encore; mais brusquement le dégoût s'empare du superbe bourreau, dont le motif succède, plein de sa primitive lassitude, au vain jeu des horreurs, qui ne surent le distraire.

Les délices du pouvoir !... Sur un rythme carré, — toute cette œuvre singulièrement forte ne connaît que des mouvements précis, — un thème de fête éclate magnifique et les violoncelles, dans un élan triomphal que ne dépassa, que n'atteignit peut-être jamais aucune musique, chantent la gloire d'un roi des rois. Mais où trouver les mots assez nobles, assez souriants, assez libres pour rappeler, même de loin, la noblesse, les sourires et la souveraine liberté de cet orchestre épanchant sa biblique et prenante vanité, son radieux orgueil, au milieu du délire des triangles et des tambours de basque, parmi les éclats de joie des flûtes. Et cela monte, monte toujours... Maintenant les violons, de leur timbre asexué redisent la féminine exaltation des violoncelles et l'on marche le front nimbé de puissance; on glisse avec Antar dans les sandales assyriennes, sur les onyx luisants, parmi les ors, les pierreries, les carnations des femmes et des éphèbes, dédaignant les émois charnels, pour ne plus goûter que l'intense volupté d'aller, de planer sur les fronts inclinés, le chef ceint de la tiare aux triples

cornes, de gravir, tenant la pomme de pin dans ses doigts recourbés, les rampes crénelées de Suse ou de Khorsabad...

Mais, hélas! reparaît le thème de la réalité: c'est l'ennui, les ruines et la désolation.

Reste la joie dernière !!!.. Antar va la goûter enfin.

L'amour que la Fée porte avec elle à son sauveur n'est point uniquement la jouissance sensuelle, qu'un artiste moins profond se serait contenté de faire chanter aux cordes langoureuses. C'est un vin si fort, si généreux, qu'il en paraît presque âpre; l'ivresse qu'il donne s'adressant à l'homme entier, corps, esprit et cœur, l'endort gravement et le tue. Mais à travers quelles phases vient-il, ce trépas adorable? Demandez-le donc au cor anglais, puis à la flûte, qui, soutenus par le ronflement des cors et des bassons, alternent leurs triolets enlaceurs. Un mouvement giratoire lent, mais d'un effet sûr, étourdit graduellement le héros, et ce motif tournoyant, les violoncelles le reprennent, la clarinette basse le redit. L'éblouissement s'accentue, la vue se trouble, la pamoison s'accélère, et le thème d'Antar, que les violoncelles reprennent une dernière fois, cède la place au thème d'amour, s'y fond définitivement. Les archets capiteux l'enveloppent, et la flûte le capte. Vaincu, le guerrier ne s'exprime plus que par la voix surhumaine des violons, sur les battements entrecoupés de l'harmonie. A ses yeux des extases infinies se révèlent: il voit le ciel, il en franchit le seuil, il est mort à la terre et vivra désormais dans le Monde suprême, où règnent côte à côte le Calme et le Bonheur.

Félicitons chaleureusement M. Chevillard et ses musi-

ciens d'avoir rendu la superbe symphonie du maître russe avec tant d'ardeur et de vie, un goût si parfait, une sûreté de sentiment et une magnificence de sonorités digne de tous éloges. Le public, malgré ses applaudissements nourris et répétés, ne m'a point paru cependant goûter l'œuvre à sa juste valeur, ni saluer, avec l'enthousiasme qu'elle méritait, l'interprétation tout à fait supérieure qu'on lui en a fournie.

Des autres morceaux de la séance, je ne dirai rien, et ne rappellerai que brièvement le court poème symphonique de M. Léon Moreau, *Sur la Mer lointaine.* J'avoue n'en avoir pas bien compris le sens musical, non que cette œuvre me paraisse confuse, mais par un défaut d'intelligence qu'il ne faut évidemment attribuer qu'à moi seul. Je suspens donc mon jugement en ce qui concerne ce morceau. Je connais du même auteur des mélodies charmantes ; je craindrais par conséquent d'être injuste en formulant ici quelque opinion hâtive. Tout ce que je puis avancer, guidé par un instinct de race, c'est que sa composition n'a rien d'armoricain dans sa couleur générale, bien qu'elle prétende évoquer un milieu et des sentiments bretons. Mais, si je puis l'entendre une seconde fois, il me sera permis sans doute de me montrer plus affirmatif à son égard.

10 *février* 1900.

La *Chasse fantastique* de M. Camille Erlanger constitua, par sa nouveauté relative, le principal attrait du dernier concert du Châtelet. Elle forme le 4e tableau d'une œuvre de longue haleine : *Saint Julien l'hospita-*

lier, sorte de poème symphonique en trois actes, avec chant, tiré de l'admirable conte de Gustave Flaubert. L'œuvre entière fut d'abord exécutée, comme envoi de Rome, en 1894, dans la salle du Conservatoire, et l'on offrit pour la première fois au grand public, le 8 décembre 1895, aux concerts de l'Opéra, la page donnée dimanche, avec beaucoup de soin, par M. Colonne. Qui ne se rappelle l'incomparable récit de cette chasse: « Un matin d'hiver, Julien partit avant le jour... » C'est assurément l'un des morceaux les plus parfaits de toute notre littérature. Si vous le relisez, et que vous écoutiez, aussitôt après, le commentaire orchestral qu'en a fait M. Erlanger, je vous promets une grosse déception. Mais ceci n'est point un argument: rien ne prouve que le compositeur ait voulu prendre dans le second des Trois Contes autre chose que la matière première de son ouvrage. Tout semble même démontrer le contraire, ne fût-ce que l'extraordinaire livret sur lequel il construisit ses chants. Dans la nouvelle du romancier, la scène finit aussitôt après la malédiction du grand cerf, et toute la deuxième partie du tableau qui nous occupe est bâtie sur des vers (?) évoquant, ou prétendant évoquer, l'état d'âme dans lequel cette malédiction doit avoir plongé le chasseur. Qu'à cette égard il me soit permis de me montrer catégorique ; on ne saurait invoquer aucune excuse d'avoir mis en musique des incohérences comme celles-ci !

Les choses justicières,
Qui dans nos poitrines et sur nos fronts
Incrustent des remords pour ce que nous souffrons!

Cette phrase a bien un sujet, mais je n'en vois pas le verbe,... ou bien :

Combien tu regretteras ce temps,
Tout en haut d'une tourelle,
Alors que tu n'avais que sept ans,
Etais doux comme une tourterelle!

Cette fois c'est un verbe qui n'a pas de sujet.

Ce n'est pas là de l'archaïsme, ce n'est pas de la poésie, c'est du mauvais français et du jargon !

Quant à la musique de M. Erlanger, entendons-nous bien. Si vous dites qu'elle est « intéressante », je vous l'accorde volontiers; j'y vois évidemment l'œuvre d'un homme qui sait son métier, et pour peu qu'un tel mérite puisse vous contenter, je vous concède qu'il y a là de quoi vous satisfaire.

Si vous dites que ces sonorités vous plaisent, je me garderai bien davantage encore de vous contredire : une impression subjective ne se discute pas.

Mais si vous me demandez la valeur musicale, j'entends le degré d'émotion ressentie par M. Erlanger devant son sujet, et sa *puissance d'expression inconsciente*, je ne crois pas trop m'avancer en affirmant qu'il n'y en a pas trace dans la *Chasse fantastique*. Tolstoï a caractérisé d'un mot cruel, mais juste, ce genre de productions, qui désormais règne en maître dans l'immense majorité des cas : c'est de l'*art simulé*.

On apprend dans un Conservatoire, dans une École des Beaux-Arts, comment tel génie exprima tel sentiment, tel autre génie tel autre sentiment et, pour peu qu'une bonne fée vous ait au berceau doué de quelques

facilités à manier une lyre ou à tenir des pinceaux, on fabrique, avec quelques recettes, des trompe-l'œil et des trompe-l'oreille, où le cœur, le *pectus*, n'a rien à voir, mais qui suffisent à épater les bonnes âmes, ou à ravir les malins, très amusés de voir « comme c'est bien fait » !

Une montre peut être une merveille d'horlogerie par l'agencement et la finesse de ses rouages, mais sans ressort elle ne me dira pas l'heure, et le seul ressort d'une œuvre d'art, ce n'est pas l'intelligence, c'est l'inspiration.

Eh ! parbleu, je ne demande pas au musicien moderne des mélodies développées, seule forme sous laquelle se concevait jadis l'émotion musicale; mais que ses symphonies vibrent du moins, et ne se contentent pas de sonner, que ses leitmotive nous remuent et ne se bornent pas à étiqueter conventionnellement des idées indifférentes. Non, je ne suis point misonéiste ; loin de là ! Voyez donc toute l'école russe nouvelle, si recherchée, mais si frémissante ! Voyez, parmi les mélodies modernes, la *Chanson perpétuelle* ou *Les Heures* de Chausson; lisez cet admirable *Puits*, dans les *Solitudes* des frères Hillemacher. Rappelez-vous les thèmes si brefs et pourtant si tragiques de l'*Attaque du Moulin*, et l'allegro final de la deuxième symphonie de Rabaud, d'invention mélodique à peu près nulle, mais d'une intensité dramatique vraiment poignante ?

Et, pour opposer à M. Erlanger M. Erlanger lui-même, reprenez quelques-unes de ses mélodies, *Fédia*, par exemple, d'une couleur si juste, si douloureuse, d'une émotion si simple et si vraie !

J'avais pris des notes nombreuses pour analyser ici la

Chasse fantastique. Je renonce à les transcrire; d'ailleurs les généralités que je viens de développer en disent plus au lecteur que ne le pourrait faire une énumération de catalogue. On peut, je le répète, juger très différemment *Saint Julien.* Il n'empêche que je crois être dans le vrai quand je signale ce qu'il y a de déplorablement factice dans presque toute la musique contemporaine, et quand je regimbe, fût-ce un peu durement, contre le pli des conventions accepté vraiment par trop de monde.

17 *février* 1900.

Je sors du Château-d'Eau, tout frémissant de l'admirable audition que nous y offrit M. Chevillard.

A vrai dire, ce n'est pas *Russia* de Balakirew qui m'a si fort enthousiasmé. J'aurais peut-être besoin d'entendre de nouveau cette pièce bâtie sur des thèmes nationaux tout à fait charmants et même instrumentée avec la surprenante perfection dont son auteur sut inculquer le secret à ses disciples : Cui, Borodine, Rimsky et Moussorgsky. Mais elle me cause quelque déception. J'attendais vainement un épanouissement orchestral qui ne s'y produit point, et je ne comprends pas pourquoi les motifs qui s'y succèdent demeurent en quelque sorte indépendants les uns des autres, sans unité réelle, et constituent plutôt un pot-pourri de qualité supérieure qu'une véritable rapsodie. Le thème principal de l'œuvre rappelle un chœur des bateliers du Volga : « Eïa ouknem », que j'entendis, il y a quelques années, chanter sans accompagnement par une chapelle russe, et je n'oublie-

rai jamais l'impression bien autrement forte qu'il me produisit ainsi, dans sa simplicité vocale.

Ce n'est pas, non plus, la *Symphonie héroïque*, ni même *Siegfried-Idyll*, exécutées avec un soin pieux, qui m'ont ravi tout à l'heure.

Ces pièces pâlirent à côté de l'interprétation véritablement extraordinaire que M. Chevillard et ses musiciens viennent de nous donner du *Prélude de Tristan*, et de *la Mort d'Yseult*. Les longs bravos qui doivent encore leur tinter aux oreilles n'ont été que l'expression fidèle d'une admiration spontanée de l'auditoire. Jamais aucun orchestre n'a pu rendre, jamais aucun orchestre n'exprimera avec une perfection plus ardente, avec une poésie plus intense, avec une plus lucide exaltation, ces deux pages sublimes de Wagner. Pas un détail de ces conceptions si complexes ne nous a échappé, pas une mesure qui n'ait pris sa valeur, son sens, sa portée, pas une note qui n'ait jeté sa plainte ou son cri de joie dans ce vaste ensemble. Et, par un miracle de volonté, les deux morceaux n'en ont pas moins conservé d'un bout à l'autre une tenue, une cohésion, un élan merveilleux.

Je ne crois pas que Wagner ait jamais eu la joie d'entendre exécuter *la Mort d'Yseult* avec une passion si jeune, si vive, si sincère, avec une joie si caressante, si surhumaine, avec un tel rayonnement d'ivresse !

24 *février* 1900.

Le « clou » de la matinée d'hier, au Château-d'Eau, fut la 3e scène du 3e acte de *Siegfried*, merveilleusement exécutée par l'orchestre Lamoureux et rendue vaillamment

par M. Rousselière et par Mme Chrétien-Vaguet, dont les accents pathétiques ont fort bien traduit ces redoutables pages.

Sans doute il serait un peu ridicule de *découvrir* aujourd'hui ce chef-d'œuvre. Cependant qui pourrait, au moment où la troisième journée de la Tétralogie triomphe un peu partout, ne point clamer l'enthousiasme qu'un ouvrage si haut et si généreux communique irrésistiblement ? Comment, — pour m'en tenir au fragment que vient de nous donner l'Association des concerts Lamoureux, — comment ne point frémir d'émotion devant les idées sublimes dont Wagner entoura le réveil de Brunnhilde ? Où trouver une situation plus neuve et plus belle que cette rencontre du jeune héros, à qui la vue d'une femme apprend pour la première fois la peur, et de la vierge endormie dans les flammes, revoyant la lumière pour apercevoir aussitôt devant ses yeux le fils du frère à qui jadis elle sacrifia sa divinité ? Cet enfant, mais il est sien par la tendresse qu'elle lui voua de longues années à l'avance, par l'intérêt qu'elle lui porta, dès les entrailles maternelles ! C'est lui sur qui toutes ses espérances fondèrent le rachat du monde ! Et les voici, l'un devant l'autre, vibrant de sentiments également profonds, invincibles, l'un ouvrant son âme à l'amour, et l'autre à la vie humaine, attendue dans le magique cercle de flammes.

Tout ce qu'il peut gîre de délicieuse ardeur dans l'incestueux amour d'une créature pour le fils de ses rêves, amour unissant la tendresse de la protectrice à celle de l'amante, et dénué de toute immoralité par le génie d'un poète qui prit soin de garder à son héroïne la virginité

la plus intacte et le charme d'une jeunesse miraculeusement conservée; tout ce qu'il peut y avoir de plus enveloppant dans le concours d'une affection quasi filiale et du désir, Wagner a su l'évoquer dans un dialogue éperdu, où les pensées les plus profondes, sur le souverain respect qu'il serait sage de garder à de telles aimées, s'allient au lyrisme d'une juvénile et débordante ardeur !

Et n'est-il plus permis, après vingt années, de songer avec stupeur que le même cerveau, capable de concevoir de telles situations, sut les animer au souffle d'une musique tellement grande qu'elle peint, sans faillir, une humanité supérieure, l'épopée des célestes guerrières, des héros et des divinités gigantesques, et des passions sous l'énormité desquelles nous demeurons écrasés ? Cet orchestre véritablement formidable, où l'amour, la jeunesse, tous les sourires de la terre trouvent tant d'adorables accents, de murmures divins, les désirs et les volontés s'y déchaînent aussi, non seulement exprimés par des sonorités illimitées, sans défaillances, mais caractérisés par une mélodie perpétuelle, dont la ligne ne se rompt jamais, et par des thèmes si robustes que, toute nue, leur vigueur inlassable soulèverait encore des montagnes ! ! !...

3 *mars* 1900.

Dimanche dernier, Paris jouissait des confettis, mais en revanche ne pouvait entendre qu'un seul concert, M. Colonne chômant, ce jour-là, pour permettre au bon peuple en liesse d'applaudir *Michel Strogoff*, russe et patriote. Aussi, malgré le beau temps, le théâtre de la

République était-il bondé du haut en bas, et c'est encore au milieu de la plus chaleureuse ovation que s'est achevée la scène finale de *Siegfried*.

Les *Murmures de la Forêt* et l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* complétaient la séance, avec un *Concerto* de M. Saint-Saëns, et la première audition de deux petites pièces de M. Ch. Silver, intitulées *Rhapsodie Sicilienne*. On les a mal, fort mal accueillies, et force est d'avouer que leur platitude est grande. Mais, ni le dialogue de hautbois et de violoncelle qui constitue la première partie : « Crépuscule à Taormina », ni les danses présentées sous le nom de « Palerme », qui ne sont que du pseudo Massenet, — à peine est-il besoin de le dire tant cela va de soi, — ne méritaient de tels sifflets. Répondre par la violence à la débilité, c'est s'armer de la massue d'Hercule pour terrasser une souris. Et, pour ma part, c'est plutôt de l'étonnement que de l'indignation que j'éprouve, en constatant les timidités virginales de la toute jeune école musicale.

A voir les produits des cinq ou six dernières générations de prix de Rome (j'en excepte M. Rabaud), on croirait que l'Institut décerne maintenant ses plus hautes récompenses à des demoiselles, tant les œuvres, — comme les auteurs, sans doute, — ont de délicatesse, de sourires mièvres, de petites hésitations. Je profitais tout à l'heure de quelques loisirs pour ranger des suppléments parus depuis un an dans un journal de musique, qui n'offre pour ainsi dire à ses lecteurs que les mélodies des tous jeunes gens, et je me suis mis à relire un grand nombre de leurs pièces si « délicates ». Ah ! ma chère ! qu'ils sont mignons, discrets, et bien élevés ! Certes, si

leurs aïeux, les farouches romantiques qui violèrent passionnément Euterpe, voyaient comment leurs petits-fils s'y prennent avec elle, ils hausseraient les épaules et se fâcheraient, à n'en pas douter, de tant de frôlements où ces efféminés s'attardent.

Quant à moi, je ne saurais qualifier autrement que de saphisme esthétique toutes ces stériles caresses, toute cette gaieté correcte, tous ces petits gémissements.

Aussitôt après la *Rhapsodie Sicilienne*, Mlle Cécile Silberberg jouait, de façon plutôt floue, bien qu'avec force trémoussements, le *Concerto en mi bémol* de Saint-Saëns. Comment se trouve-t-il des pianistes assez cruels pour nous imposer l'audition d'œuvres aussi parfaitement assommantes ?

Le public, il est vrai, ne siffle point, parce que c'est signé Saint-Saëns... ; mais il baille à mâchoire-que-veux-tu, et respire enfin quand les adorables Waldweben viennent tisser autour de lui le frémissement des hautes branches percées de flèches d'or.

10 *mars* 1900.

Dimanche dernier l'intérêt de la matinée résidait chez M. Colonne dans l'audition de quelques passages de *Messidor*, qu'ont détaillés à souhait MM. Henri Albers et Léon Beyle, couverts, hélas ! par un accompagnement ridiculement tapageur.

Je le déclare dès d'abord : j'ai pour la personnalité musicale de M. Alfred Bruneau la plus vive admiration. Ses drames lyriques, aussi bien l'*Attaque du Moulin* que *le Rêve*, prennent rang, dans mon esprit, parmi les plus

belles œuvres théâtrales de notre époque. En un temps où la plupart des artistes ne savent plus où ils vont, lui nous montre des tendances nettement déterminées. On peut ne point partager ses goûts esthétiques, il est impossible de ne pas en reconnaître l'existence vigoureuse. Il vibre avec force, il dit nettement ce qu'il veut dire, et ce qu'il exprime, il ne le tire que de lui, de lui seul : ce n'est point un mérite si mince qu'une forte individualité, dans une génération où l'on n'aperçoit guère que des satellites.

Voici le lecteur prévenu que je vais me montrer élogieux. Que l'on ne s'y méprenne point cependant, et qu'on ne m'accuse ni de partialité, ni de bienveillance : je suis trop faible pour que, même à l'égard d'un ami, je transige avec mes convictions. Cela ne vaudrait la peine de tricher avec sa conscience que si l'on en devait obtenir un résultat qui n'est pas dans mes moyens. Et le meilleur gage que je puisse donner ici de la sincérité de mes sentiments, — je ne prétends jamais apporter autre chose dans ces chroniques, — c'est l'aveu que *Messidor* ne me touche point complètement. Je ne l'ai pas entendu tout entier à la scène, mais de la lecture de la partition résulte pour moi la certitude que le livret m'empêchera toujours de goûter l'ensemble de l'œuvre. M. Catulle Mendès, dans un article paru, si je ne me trompe, à *la Revue du Palais*, a trop bien discuté le drame de M. Emile Zola, drame très intéressant d'ailleurs, malgré les erreurs que nous y croyons apercevoir, pour que je me permette d'y revenir après lui.

Il n'empêche que l'insuccès de *Messidor* à Paris demeure incompréhensible, et hier encore, en écoutant chez M. Colonne les admirables morceaux qu'il nous

en donnait, je ne pouvais pas admettre un seul instant que les remarquables beautés poétiques et musicales de ces fragments ne retirassent promptement, d'un oubli passager, l'ouvrage qui les renferme.

J'aperçois cependant la cause pour laquelle le public parisien, — surtout le public de l'Opéra, — n'a pas compris cet art puissant. Ce n'est point le réalisme du sujet qui l'a dérouté, c'est sa franche rusticité. Comment voulez-vous que des mondains, vivant toujours loin du contact de la saine et simple nature, comprennent des accents qui dérivent directement du culte du sol nourricier ?

Comment voulez-vous que le charme dont on ne saisit toute l'intensité que par une infiltration lente, en passant de longues heures sur un de ces coins de terre que l'on souhaiterait, comme le dit si bien Flaubert, « serrer contre son cœur », pénètre l'âme de personnes ne connaissant de la campagne que le bois de Boulogne, Trouville ou la Riviera, et ne se transportant de l'un à l'autre que par les rapides de nuit ?... Mais quiconque a rêvé tout un crépuscule, les pieds dans les labours épais, quiconque a vu les fumées vespérales s'élever dans le silence des champs où s'achève le travail du jour, quiconque a senti palpiter dans son cœur l'amour de la nourrice maternelle, dont l'antiquité faisait la déesse aïeule, celui-là ne peut pas entendre sans émotion les larges, simples et sonores accents, grâce auxquels, avec son impressionnisme si juste, M. Bruneau a su rendre la poésie de la glèbe féconde. Certes la pâte orchestrale en est volontairement lourde, la couleur rugueuse, les chants en sont frustes et sans grâce; mais Ruysdaël peignait-il comme Watteau, et la même palette, et le même pinceau

doivent-ils servir à rendre le grand parc de cérémonie et les sillons, où la mélancolie de nos cœurs tombe avec la graine du semeur attardé, pour y germer et s'épanouir un jour en moisson de pain et de joie ?

Le malentendu restera d'ailleurs éternel entre l'artiste qui écrit pour transmettre une sensation et le connaisseur qui écoute pour analyser ; et la moralité des *Maîtres Chanteurs* demeure toujours de circonstance... Laissez donc le peuple, le vrai peuple entendre et juger *Messidor*, et je vous jure que l'homme qui n'aura pas vécu ses premières années dans la tiédeur d'une nursery saura comprendre et goûter cette musique vraie, lyrique, tout embaumée par la forte brise de l'automne, et presque liturgique dans sa déification de la terre. Quant au malin qui ne veut que discuter les procédés, sans tâcher d'éprouver les effets, peu m'importe ce qu'il pense, et je répète une fois encore, — ce ne sera pas la dernière, — que l'art pour mandarins ne m'intéresse aucunement. Cela ne signifie point qu'une musique raffinée mais sincère me déplaise, ni que je goûte la nullité visqueuse de la mélodie chatnoiresque ; mais je préfère assurément une bonne chanson bien simple et bien émue à tous les tarabistotages où pâme la prétentieuse incompétence des gens à gardénia.

On me dira, sans doute, que je ne suis point alors un critique musical... c'est possible ; c'est même très probable !

Sommaire : Trois compositeurs-chefs d'orchestre : M. Richard Strauss, (*Don Quichotte*) ; M. Félix Weingartner; M. Siegfried Wagner.

17 *mars* 1900.

Dans les traités de rhétorique on appelle ceci des précautions oratoires.

Donc, à n'en pas douter, M. Richard Strauss est un fort habile musicien. Chef d'orchestre, il apporte dans sa direction une méthode, une aisance, une subtilité magistrales. L'attitude demeure gracieuse, les mouvements sont souples, le geste abondamment varié s'approprie à l'esprit de chaque passage avec une singulière justesse. Tout cela donne l'impression d'une facilité rare; et je crois bien, pour m'en tenir à ce seul exemple, n'avoir jamais entendu l'ouverture de Tannhäuser interprétée avec une telle possession de moyens, car cet homme semble penser constamment, d'une manière distincte, à tous les sons d'une polyphonie, et les gouverner, comme si, tenant à la main les ficelles de milliers de pantins, il se souvenait simultanément à laquelle des marionnettes correspond chacun de ces fils. Résultat : une clarté vraiment exceptionnelle.

C'est d'abord, dans tout le début du chœur des pèle-

rins, un trois temps battu d'une dextre monotone, aux inflexions infiniment ténues, cependant que le bras gauche pend inerte; et cette seule main suffit à soulever les soupirs du motif de componction; puis, quand les violons prennent leur essor, sa distribution de l'intensité sonore garde encore beaucoup de réserve et d'économie.

Au Venusberg le système change radicalement, et la palpitation spasmodique et très brève des avant-bras qui planent, imprime une crispation nerveuse à l'orchestre, pour s'amollir en larges ondulations sur les courbes voluptueuses de la bacchanale.

L'hymne à Vénus s'impose sur un rythme brutalement carré : je vous jure qu'avec M. Strauss le chevalier fait bien ce qu'il fait, sans hésitations, ni réticences ! Quant au désarroi des puissances mauvaises, il reste très prudemment indiqué, afin de permettre au thème pieux de croître jusqu'à la fin, et d'en ménager, sur les toutes dernières mesures, l'épanouissement triomphal.

Tout ceci me paraît remarquable; mais passons au compositeur.

Je n'ai pas l'intention de vous analyser ici la *Vie d'un Héros*. Cependant, si vous me permettez de juger cet ouvrage en quelques lignes, j'y ferai la part du feu. Il renferme, ce me semble, de l'exquis et du pire. Les antagonistes du héros, par exemple, sont « crevants » ; il n'y a pas d'autre terme pour désigner les sautillements de flûte et hautbois qui prétendent représenter ces ennemis d'une belle âme. Les passages de violon solo frisent le grotesque, et si, par malheur, M. Sechiari les avait choisis de plein

gré, pour nous les servir dans un concert, vous verriez un peu comment j'arrangerais le jeune artiste. Mais, à côté de cela, certaines parties du poème possèdent, une réelle grandeur ; les ensembles y sonnent avec une ampleur merveilleuse ; la partie intitulée la compagne du Héros est d'une venue moelleuse et sobrement enlaçante qui me séduit vivement ; et quand, j'aurai encore concédé aux détracteurs de M. Strauss que ses thèmes sont indigents, et que ses coups de grosse caisse ne me font pas peur, oh ! mais pas peur du tout ! je pourrai célébrer sans arrière-pensées son tour de main supérieur, sa verve et ses nobles tendances.

Malheureusement ce cerveau de qualité supérieure n'est pas sans présenter quelques fissures. La mesure, le tact, le sentiment des proportions, la personnalité lui manquent évidemment. Son esthétique reste vacillante autant que sa volonté s'affirme précise, et ses goûts le portent à de singulières mixtures de pittoresque et de sentimentalité, à d'étranges salades, où des feuilles d'émotion baignent dans du vinaigre de charivari.

Tel quel ce compositeur semblait mis au monde pour évoquer, dans la mesure du possible, le sympathique halluciné que fut Don Quichotte : oyez ce qu'il en fit !

Mais d'abord voici le programme :

a) *Introduction.*

Don Quichotte perd l'esprit en lisant les romans de chevalerie et veut devenir lui-même un chevalier errant.

b) *Thème.*

Don Quichotte, le chevalier de la triste figure. — Sancho Pança.

c) *1re Variation.*

Ils chevauchent enthousiasmés à la pensée de la belle Dulcinée ; aventure avec le moulin à vent.

d) *2e Variation.*

Combat victorieux contre l'armée du grand empereur Alifanfaron.

e) *3e Variation.*

Dialogue entre le chevalier et son écuyer. Demandes, exigences et proverbes de Sancho Pança. Enseignements et promesses rassurantes de Don Quichotte.

f) *4e Variation.*

Malheureuse aventure avec une procession de pénitents.

g) *5e Variation.*

La veillée des armes. Invocation à Dulcinée.

h) *6e Variation.*

Rencontre avec Dulcinée métamorphosée en paysanne.

i) *7e Variation.*

Chevauchée à travers les airs sur le cheval enchanté.

j) *8e Variation*

Fâcheuse traversée dans la barque enchantée.

k) *9e Variation.*

Combat contre deux sorciers.

l) *10e Variation.*

Duel avec le chevalier de la Blanche-Lune. Don Quichotte vaincu renonce à la vie de chevalier errant. Il songe à devenir berger, retourne chez lui et recouvre la raison.

m) *11e Finale.*

Mort de Don Quichotte.

Je vous avoue sans fard que toute mon attention n'a pu me permettre une seule minute de savoir à quel endroit on en était rendu, pendant l'exécution. J'ai bien remarqué, à certain moment, des clameurs semblables aux gémissements d'une escouade de boulangers pétrissant leur pâte; cela devait peindre l'agitation des flots, à moins que ce ne fût la description d'une bataille, ou la chevauchée sur le dos de Chevillard, — Chevillard-léger, le coursier mécanique. Ailleurs j'ai failli distinguer une longue mélodie filandreuse; elle pouvait représenter indifféremment l'invocation à la dulcinée, ou la procession, ou bien encore autre chose... Bref, je renonce à suivre la comédie pour n'écouter que la musique, et mon amour-propre ne me permet pas de croire que je sois le seul dans ce cas.

Ne me demandez donc pas d'analyser systématiquement l'ouvrage.

J'ai reconnu pourtant le thème chevaleresque; il n'est d'ailleurs pas aussi chevaleresque, je vous assure, que l'auteur veut bien le prétendre, et la muse de nos fabricants d'opérettes leur en dicte souvent de semblables. En jouant à rebrousse-poils, avec un pianista, la *Czarine* ou la *Marche Lorraine*, vous obtiendriez à peu près ce dessin de mazurque vaniteuse.

Mais voici les bois qui nasillent sous le ronflement des cordes, et tout de suite le sérieux frise le cocasse, et la farce se perd dans l'abstrait. Croyez-vous que ce soient des blagues à faire, cet alto solo qui prétend jouer de la trompette, pendant qu'un grand escogriffe de violoncelle radote longuement, ou se rue à l'assaut des autres cordes, et que les cuivres inoccupés, (puisque les archets se chargent des fanfares), inventent de miauler comme chats qu'on échaude ? Cela commence par des gémissements timides, cela s'enfle ainsi que, sur les toits, les raouts nocturnes, et le tout finit, comme chez Pezon, par des baillements de fauves.

Vrai, là ! c'est assez inquiétant; et je me demande, à l'heure qu'il est, si je n'ai point eu la berlue ?... Mais non, car le diable d'alto recommence à sonner, telle une demi-douzaine de clairons, interrompu soudain par un formidable ffft ! ffft ! de matou rageur, — sans doute quelque clarinettiste qui souffle dans le tuyau de son instrument, pour en expulser le bouchon de papier introduit par un camarade facétieux. Et le tout dégénère en un petit air de bastringue, en un léger refrain d'homme saoul.

Y a du bon ! comme on dit dans Courteline.

Ce n'est pas tout : l'ennui s'avance maintenant. Passe encore lorsque cette symphonie titubait; au moins elle présentait ainsi quelque intérêt : il nous faut subir désormais sa grandiloquence d'ivrogne, et, dam ! ce n'est plus drôle du tout. Enfin je somnole, résigné à ne pas comprendre ces discours où manquent la moitié des syllabes, quand, au contraire, le largonji musical ne s'y émaille pas de déconcertants suffixes. Tout à coup

les harpes imitent en deux frôlements l'aimable mélodie qu'improvise ma bonne quand elle essuie le clavier du piano. Alors un appétit de vacarme se déchaîne en mon être, et, si je regarde mes voisins, je crois m'apercevoir qu'eux aussi aimeraient à y aller de leur petit chahut. Oh ! pousser des cris d'animaux ! imiter le grincement des scies, le hiement des poulies, le battage des omelettes ! Qu'on nous apporte des mirlitons ; qu'on traîne des chaises sur le parquet; qu'on laisse claquer les fauteuils à ressort ! Qu'on rigole, bons dieux, mais qu'on rigole donc pour de bon ! ! !

... Et c'est cela de la grande musique !

Dimanche, quand les applaudissements éclatèrent, mélangés de sifflets nourris, un farceur des galeries hautes se mit tranquillement à jouer du flageolet : j'ai bien peur que ce ne soit la vraie moralité de l'histoire.

Je viens de plaisanter, je n'aurais pas dû le faire. Dans un admirable chapitre de l'*Homme*, Ernest Hello émet et commente superbement cette pensée singulièrement profonde que le Rire est la parole de la relation rompue, et que les Larmes sont la parole de la relation sentie. La plus grande beauté du roman de Cervantes tient à ce que les deux langages s'y cotoient continuellement : on aperçoit d'abord le brisement de la relation, un déploiement stérile de force contre les moulins à vent et l'on rit; mais bientôt on touche au tréfonds de l'anecdote, et l'on saisit alors les rapports intimes qui font monter les pleurs jusqu'aux yeux.

M. Strauss semble n'avoir franchement saisi ni l'un ni l'autre de ces aspects de l'âme chevaleresque. Il ne fait parler à son orchestre ni le langage de la rela-

tion rompue ni le langage de la relation sentie; il s'en tient à la relation *faussée*, et ses plaisanteries, comme ses émotions, en prennent une allure de pur détraquage.

Peut-être me trompé-je, cependant j'incline à juger cette œuvre entièrement inesthétique et dangereuse.

De deux choses l'une : ou M. Richard Strauss ne comprit pas Don Quichotte, ou bien il exprima cette physionomie aussi justement qu'il était possible d'y réussir au moyen d'un orchestre. Dans le premier cas on devrait dire que son talent ne sut pas légitimer le choix d'un tel sujet. Cette hypothèse me semble douteuse, et je crois plutôt le sujet anti-musical. La musique ne possède pas les moyens de peindre à la fois des sentiments graves et des facéties. Quand elle veut rire, il faut qu'elle le fasse franchement sans intentions compliquées : si de grands airs peuvent être très amusants dans une opérette ou dans un morceau bouffon, la réciproque n'est pas vraie. Un scherzo gracieux illumine heureusement une grave composition, mais une grosse farce n'aboutira jamais qu'à gâter toute la partie sérieuse d'une symphonie, sans y passer elle-même pour autre chose qu'un pénible ricanement.

Non ! le *Don Quichotte*, de Richard Strauss n'est pas joyeux; il est fou, et mésuse des divines sonorités. Offenbach, lui, restait musical en écrivant ses *Belle Hélène* et ses *Orphée aux Enfers*, en imaginant des rythmes de dynamisme joyeux. Mais prétendre composer des *bruits* grotesques, quelle vaine et fâcheuse entreprise! Si vous souhaitez imiter des aboiements, amenez un ventriloque à l'orchestre; si vous aspirez à l'imitation servile d'un coup de tonnerre, secouez la plaque de tôle

de Calchas; mais ne vous évertuez pas à de délirantes combinaisons instrumentales.

L'Art a, Dieu merci ! des tâches plus hautes à remplir ; et, de même que le mandataire infidèle se rend coupable d'abus de confiance, quand il trahit sa mission, de même un homme aussi bien doué que M. Richard Strauss me paraît commettre de vrais « abus de musique », lorsqu'il use de son habileté pour de pareilles besognes.

. . . . . .

J'oubliais de dire l'exceptionnelle habileté de M. Hugo Becker. Il a tenu, sur son violoncelle, le rôle plus qu'ingrat du héros de la Manche, en héros du manche voire du démanché. Peut-être nous a-t-il fait plus de plaisir dans la pièce de Tschaïkowsky ; mais il nous en eût causé bien davantage encore, en utilisant son superbe talent pour nous jouer autre chose que ces variations insipides.

Seigneur ! pardonnez aux virtuoses, car ils ne savent ce qu'ils font !

24 *mars* 1900.

— Une immense acclamation, des bravos répétés vingt fois ont salué, dimanche, les dernières mesures de la Tétralogie, au Théâtre de la République. Ce troisième acte du *Crépuscule des Dieux* est un monde trop énorme pour que je tente d'en exprimer, même lointainement, la puissance infinie. Tout, dans ces quelques scènes si variées, si multiples comme situations, tout se dresse, à nos yeux étonnés, gigantesque de proportions.

infini de pensée, touchant à l'absolu par le miracle de la forme. Je me demande si jamais poètes et musiciens pourront sonder le fond de ces abîmes sonores, où palpitent tant de mystères, où chantent les émotions les plus ardentes des sens, du cœur et de l'esprit, où déferle un océan de rêves et d'espoirs !...

M. Risler avait ouvert la séance en jouant le *Concerto en mi bémol*, pour piano, de Beethoven ; fort belle exécution sans doute, où j'aurais souhaité peut-être un peu plus de laisser-aller, surtout dans le finale, d'allure si puissamment populaire, dit avec beaucoup de fougue, mais non sans une certaine rigueur.

La rançon de notre jouissance artistique, rançon payée d'avance, heureusement, fut l'audition de *La Folia* de Corelli, fantaisie pour violon.

Mais je ne puis cette fois me fâcher pour de bon, l'évidente candeur de M. Jeno Hubay m'ayant tout à fait désarmé. Perdriez-vous votre temps à vous indigner contre un homme à qui vous célébreriez la beauté des gravures de Marc-Antoine, ou des eaux-fortes de Rembrandt, et qui vous répondrait que l'édition populaire des romans illustrés renferme aussi de jolies images ? Puis, vraiment, la cadence attachée par Léonard à la queue de ce cerf-volant romantique finit par devenir drôle, avec l'interminable défilé de ses papillottes. Enfin j'ai réfléchi qu'il y a des gens que cette musique amuse, — or je ne veux contester son plaisir à personne, — je pense tout de même que ce ne sont pas les colocataires du virtuose... Oh ! le bail de trois, six ou neuf au-dessus des cadences de Léonard !!!

31 *mars* et 7 *avril* 1900.

Les grands chefs d'orchestre allemands passent successivement à Paris en cette fin de saison musicale. Celui que nous avons eu le plaisir de couvrir de bravos, le 1er avril, mérite plus que tout autre une attention particulière.

Je ne m'attarderai pas sur les pièces qu'il a jouées devant nous; leur choix très judicieux formait, en quelque sorte, une brève anthologie de la musique allemande. Je regrette seulement que, pour nous les présenter, on n'ait pas rigoureusement suivi l'ordre chronologique.

Quoi qu'il en soit, M. Weingartner dirigea cette suite de morceaux avec une incomparable maestria, une finesse de nuances qu'il serait facile d'analyser, notamment dans l'ouverture d'*Oberon*, bissée d'acclamation par une salle enthousiasmée. Mais j'estime qu'une nomenclature de thèmes définit bien moins exactement le talent propre d'un chef d'orchestre, que ne fait une scrupuleuse description de son physique et de ses attitudes. L'instrument n'est autre que l'orchestre lui-même et nous n'avons pas à revenir sur les mérites de l'admirable phalange formée par Lamoureux et que M. Chevillard dirige avec une si parfaite conscience. Constatons pourtant au passage combien M. Weingartner a paru satisfait de manier cette souple cohorte, capable de suivre ses moindres intentions avec tant d'intelligence et d'habileté. Mais le caractère individuel des chefs d'orchestre, ou du moins ce que l'auditeur en peut saisir tient à l'organisme

corporel; c'est à lui seul que nous devons nous adresser pour pénétrer le mystère de leur personnalité musicale.

M. Félix Weingartner paraît jeune. Grand, la démarche assez souple, le bas du corps très avare de mouvements, par rapport au torse continuellement mobile, il porte une chevelure demi longue sur une tête toute germanique. Dans le masque un peu sévère et froid, aux pommettes larges et plates, à la bouche en coup de sabre, les yeux très francs, plus pénétrants que vifs, mettent assez de vie et même de charme pour atténuer ce que la physionomie présenterait, sans eux, de dominateur et de rigide.

Toutes les forces expressives de son être, M. Weingartner les emploie tour à tour dans sa direction, non point avec gaspillage, ce serait trop dire, mais avec une prodigalité que facilite au plus haut point sa merveilleuse aptitude à tout mener de mémoire, sans la moindre partition devant lui. Beaucoup de fantaisie dans la façon de tenir la baguette ; et le bras gauche, dans les passages de grâce, ondule en mouvements insinuants, tandis que les doigts s'effilent au-dessus du pouce recourbé, dans la pose propice à réaliser l'ombre d'un cygne sur un mur. Très souvent, lorsqu'il faut raffiner, le buste entier se penche, comme pour écouter une confidence et se redresse brusquement aux éclats des *forte*. S'agit-il de conserver quelque part une pédale? La main gauche étendue devant la poitrine maintient les tenues à un niveau d'intensité constant, pendant que le reste du corps détermine les reliefs des chants. Tout ceci très surprenant déjà, très étudié.

Mais dans les grandes lignes, se montre d'une ma-

nière plus remarquable encore, voire tout à fait magistrale, le développement du geste rythmique. Jamais les idées ne se morcellent avec M. Weingartner ; elles forment un tout homogène et logique qui se traduit, non par la succession en l'espace de huit ou seize croix pareilles, de tant de triangles ou de tant de coups de bâton identiques, mais bien par une série de mouvements formant une phrase unique, avec ses points et ses virgules, ses accents et ses intonations aux endroits voulus et, dans tout le cours de laquelle, les mesures apparaissent moins comme les unités qu'il *s'agit de mesurer*, que comme les unités qui *servent à mesurer*.

C'est le sacrifice du moyen pour le but, du procédé pulsatoire en faveur de l'émotion générale. Il en résulte des gestes assez singuliers, qui, par moments, surtout quand on n'y est pas familiarisé, risquent de gêner un peu l'attention, parce qu'on prend trop de plaisir à les regarder. Cette mimique excessive serait même la seule chose qu'au premier abord on pourrait se sentir tenté de reprocher à l'éminent cappelmeister. On se tromperait, je crois, en l'attribuant au désir d'étonner le public, et l'on reviendrait vite sur un tel jugement en regardant avec soin le visage de l'artiste pendant qu'il conduit.

C'est là qu'éclatent, sous un signe visible, sa force et sa supériorité, dans cette passion pour son art qui se lit sur tous ses traits et qui les transforme. Rien de plus captivant que de suivre les phases d'émotion par lesquelles il parvient à faire passer sa propre âme, les suggestions de douleur, de gaîté, de tendresse, de désirs, d'énergie, de peur, d'orgueil ou de béatitude,

dont il s'impressionne lui-même, afin de déterminer, par une sorte de choc en retour, de contagion mentale, les mêmes volontés esthétiques, chez chacun de ses musiciens.

On se laisse prendre à l'électricité de ces démonstrations extérieures, qui ne sont, à vrai dire, qu'une effervescence de prosélytisme, le touchant besoin d'ostentation propre aux amoureux ingénus et sincères.

14 *et* 21 *avril* 1900.

Le dimanche des Rameaux, je n'ai pu résister à la tentation de retourner rue de Malte, pour y entendre une seconde fois les musiciens de M. Chevillard conduits par M. Weingartner.

Mais, cette fois, je n'analyserai pas l'ardeur aussi volontaire que passionnée, aussi charmeuse que savante du chef d'orchestre allemand, je me contenterai de noter le plaisir que je pris à entendre sa *Symphonie en sol majeur*. Comment, en effet, ne pas se réjouir, en voyant un musicien, qui connaît à fond toute la technique de sa profession, et qui conduit avec une aisance magistrale les productions les plus compliquées de son art, imaginer, lorsqu'il compose à son tour, de la musique simple, limpide, aimable, au lieu de se complaire aux stériles boursouflures dont tant d'autres, dans les mêmes circonstances, prétendent nous éblouir. C'est si rare la gaieté, la bonne humeur franche et bien portante!

Du reste son œuvre, composée de quatre mouvements, tous assez rapides et peu développés, constitue

plutôt une suite d'orchestre qu'une symphonie ; et ces quatre morceaux font songer dans leur teneur générale, comme forme, au Beethoven de la deuxième et de la quatrième symphonies, comme allure, à la *Sylvia* de Delibes. C'est dire que l'ouvrage est tout de grâce et d'élégance primesautière. On l'écoute après les discours ampoulés ou les mièvreries maladives de tant d'autres, avec le même agrément que l'on boit, d'une haleine, un bon bol de lait frais dans une villégiature estivale.

31 *mars et* 7 *avril* 1900.

En attendant que commençât le dernier concert du Châtelet, je crois que j'ai perdu plus d'un quart d'heure à m'apitoyer sur le sort de M. Siegfried Wagner.

Durant toute mon enfance, une commisération si vive remplissait mon cœur pour les pauvres victimes d'une naissance illustre ou d'une célébrité précoce ! O faveur insigne que la sécurité domestique dans une famille obscure, et que le pacifique développement d'une mentalité médiocre ! J'ai connu ce double bonheur, et je frémis encore, à l'heure qu'il est, en songeant à la jeunesse anormale des prodiges et des fils de rois ; des pauvres Alphonse XIII, ou même des tranquilles Wilhelmine ; de tous les malheureux petits bougres qui ne poussent pas comme leurs camarades, et qui ne doivent rien comprendre à ce mélange d'honneurs quasi divins publiquement reçus et de fessées intimes.

C'est précisément comme « dauphin » que Siegfried Wagner m'avait paru jusqu'ici profondément à plaindre :

et dauphin de quel monarque ! Connaissez-vous une destinée plus effrayante que la sienne ? Je vous épargne les propos ordinaires en l'espèce, depuis la comparaison fatalement écrasante avec l'auteur de ses jours, jusqu'à l'impossibilité presque inéluctable, pour les fils de pères si gigantesques, d'égaler jamais ces derniers en grandeur. Ce ne sont là qu'arguments extérieurs. La vérité, si l'on y veut réfléchir, s'offre bien plus épouvantable. Être le fils de Wagner ! Mais pensez à ce que fut cet homme ; jugez-en l'énormité ; maintenant que le recul vous le permet, mesurez-le dans toute sa colossale puissance. L'approcheriez-vous seulement sans trembler ? Devenir son intime, est-ce un rôle que vous oseriez remplir ?...

Et voilà que cet être formidable, que ce génie descend du Walhall, (dans un moment d'oubli sans doute), et procrée un petit humain, chair d'une chair perpétuellement vibrante, loque physique destinée à tout rêver, à tout entreprendre, par la seule fièvre du liquide contenu dans ses veines, et condamnée pour jamais à n'être que le pâle débris d'une autre entité, que l'œuvre inférieure d'un créateur de héros.

Tâchez donc de vous figurer, une seule minute, que vous êtes le fils incarné d'un dieu, et vous suerez une sueur de sang devant le vertigineux abîme séparant les sourdes mais implacables frénésies de votre essence surnaturelle et leurs moyens de réalisation, si chétifs, si mesquins, si faibles ! Oh ! disproportion foudroyante ! lamentable misère d'une agonie commencée dès le berceau ! ! ! . . . . . .
. . . . . .

. . . . . .

Or, Siegfried Wagner entre en scène. Pendant les premières secondes mon émotion s'accroît encore devant l'extraordinaire ressemblance de ses traits avec ceux de son père. Est-ce un autre individu qui surgit en notre présence ? Ou bien l'homme de *Tristan*, du *Ring*, et de *Parsifal* réapparaît-il lui-même à nos regards, avec tout l'éclat d'une jeunesse retrouvée, d'une « revie » miraculeuse ? Revient-il dans la Ville, où jadis il éprouva le plus cruel déboire de sa carrière, pour y goûter, « roi posthume et vivant de nos désirs », la joie des suprêmes triomphes ?

Le voici, la joue en fleur, son profil d'aigle adouci par la réussite certaine, les yeux empâtés d'opulence ; mais le léger toupet et les favoris courts et drus restent fringants comme à l'époque, où, le pessimisme ne l'effleurant pas encore de son aile noire, il rêvait pour sa patrie des *glorieuses* telles que venait de s'en octroyer le peuple voisin.

Ce jeune homme semble très content de soi. Pas ténébreux le moins du monde, il ne présente aucunement la mine ravagée par les soucis terribles que je lui prêtais tout à l'heure. Répondant d'un air fort guilleret aux acclamations qui saluent en lui l'héritier d'un nom devenu cher à tous les artistes du globe, il se retourne avec infiniment d'aisance vers l'orchestre. Les basques de son habit volent gracieusement ; tous ses membres ont des gestes ronds, satisfaits, et je n'aperçois plus, nous montrant le dos, sur cette estrade où l'on aurait hué, voici moins de vingt ans, le génie paternel, qu'un garçon plein de chic, à l'âme grassouillette.

Et en avant la musique !

Ah ! certes, cette ouverture de *Bœrenhœuter*, «l'homme à la peau d'ours », ne provient pas d'une volonté farouche ni tendue et quand le Philippe Delion d'Anatole France déclare que son chemisier est un veau, il ne témoigne pas d'une âme plus sereine que ne fait M. Wagner fils en écrivant ceci. Je n'entends point insinuer par là que cette pièce soit inférieure à beaucoup d'autres choses. Mais non ! mais non ! C'est même très bien ; pas wagnérien pour deux sous, et troussé fort adroitement : on écoute avec plaisir. Mais, hélas ! quelle incurable facilité ! et que l'intelligence, que l'individualité psychique de l'auteur ont peu de part dans cette œuvre. Rejeton d'un daimôn supérieur et d'un diable à quatre, son organisme physiologique produit tout naturellement des sons, comme un diabétique produit du sucre, et voilà tout. Je gagerais que son cerveau ne *compose* pas de la musique, mais bien plutôt qu'il la sécrète. Il en émettra sans doute longtemps encore, sans amélioration notable, tout progrès demeurant impossible en dehors de la grande loi d'action et de réaction. Pas de résistance, pas d'efforts, pas d'évolution. C'est dommage ! Mais rassurez-vous, bonnes gens, M. Siegfried n'en souffrira jamais ; ce qui dessècherait logiquement l'existence d'un autre, semble, au contraire, lubrifier la sienne. Et tout est pour le mieux dans la maison Wagner.

... En revanche cette facilité, qui de ses molles fondrières barre la route au créateur, pourrait peut-être nous donner un chef-d'orchestre supérieur : l'aisance a son prix dans le métier. Mais le résultat n'est pas encore

atteint, et l'autre jour, quelque peu veule, hésitante, invertébrée pendant la première moitié du concert, non sans grâce toutefois, la direction du jeune artiste n'a pris que pendant la seconde partie un relief de bon augure.

Dans le morceau de son cru, j'ai surtout remarqué sa façon piquante de diriger le chant de tendresse. La baguette s'arrête et se repose, et la main gauche seule brasse nonchalamment la mélasse amoureuse, en flottant délicatement en l'air : impayable spectacle !.....

L'accueil fut chaleureux de la part du public ; c'était son devoir. Et la journée qui se termine par de longs bravos doit passer pour une réparation, tardive mais passionnée, à la mémoire du grand réformateur.

Je regrette tout de même de n'être pas resté plus ému, dans une aussi grave occurence. J'y mettais beaucoup du mien ; ce n'est pas de ma faute si le protagoniste de la fête ne m'a pas laissé croire « que ce fût arrivé ! »

Je viens seulement de constater, une fois de plus, que quand on entre avec une physionomie de circonstance, la voix basse et tremblante, dans une maison frappée par le malheur ou dans une assemblée solennelle, on risque parfois de n'y trouver que des visages paisibles, sinon joyeux. C'est la vie, cela ! moins tragique heureusement, dans sa réalité, que ne nous la représente souvent notre imagination.

SAISON 1900-1901

Sommaire : *La Nuit* de M. Saint-Saëns. — Ouverture de *Claudie* de MM. Hillemacher. — M. Félix Mottl, compositeur et chef d'orchestre. — *Harold en Italie* de Berlioz. — Légendes et musique françaises. — *Les Nocturnes* de M. Debussy.

1er *décembre* 1900.

La saison musicale n'a réellement commencé, au Châtelet, que le 4 novembre, avec le *Festival Saint-Saëns*. Des œuvres très connues de ce maître illustre composaient un programme offrant comme seule nouveauté *la Nuit*, pour soprano solo, chœur de femmes et orchestre. Cette pièce, écrite à Las Palmas, au commencement de la présente année, sur des vers de M. Georges Audigier, n'ajoutera pas grand chose à la gloire de son auteur. Je ne crois pas que lui-même y attache beaucoup d'importance. Ce n'est qu'un bibelot, de matière assez précieuse, mais sans grand intérêt de forme et de couleur. Je m'en voudrais de l'analyser longuement. Il ne faudrait pas y chercher d'ailleurs une émouvante évocation du silence et de l'obscurité. Il ne rappelle aucu-

nement le divin nocturne de *Tristan*, ni l'adorable murmure du duo des *Troyens*, ni même les ombres propices où Gounod aimait à faire roucouler ses amoureux.

Bien que le livret, — peu subtil avec ses rimes insolemment riches et banales, « pierreries » et « rêveries », « radieuses » et « mélodieuses », — commence par nous dire : « c'est un mystère que la nuit, » l'évocation de ce mystère ne paraît pas avoir été précisément le souci du compositeur. Il fait même gros clair de lune dans ces harmonies pleines de trouvailles prévues : soupirs diatoniques des cordes, crescendo couronné par le déclanchement des harpes, filet de violon solo, etc..., et le rossignol, sous les espèces d'une flûte, y lance des renversements d'accord parfait majeur plutôt indiscrets parmi les chants que Mme Lovano nous a présentés avec sa jolie voix fort habilement conduite.

Supérieurement dirigée par M. Colonne, la *Jeunesse d'Hercule*, qui terminait le concert, remporta son succès coutumier, et je me plais à saluer au passage ce poème symphonique si fort, si noble, si vibrant, qui restera certainement l'une des belles pages de la musique française.

. . . . . .

A sa deuxième séance, l'Association des concerts Lamoureux jouait pour la dernière fois le troisième acte du *Crépuscule des Dieux*. Parler d'une œuvre désormais si connue sortirait de mon programme.

J'avoue, par exemple, ne goûter qu'à demi la traduction d'Ernst, et je ne vois pas ce qu'on gagne en la substituant à celle de Wilder, pas fameuse pourtant. Je par-

lais du snobisme, l'autre jour, et voici que je me heurte déjà contre lui. Dans les salons où l'on chante il est admis désormais que le « petit nègre » est le dernier mot du chic en matière de traductions musicales. Je ne partage pas cet avis, et dès ici je tiens à protester contre la soi-disant perfection d'un travail où je rencontre, (et je cite au hasard !) des phrases dans ce genre : si je vous donnais cet anneau « ma femme serait fâchée », des inversions absolument contraires au génie de notre langue, telles que : « toutes, toutes choses je sais », et où Siegfried expire sur cette abominable faute de prosodie, qui mérite bien la mort : « Viens jusqu'à... moi ! »

Quant aux instrumentistes, on ne saurait imaginer une puissance, une souplesse orchestrale, un fini plus merveilleux.

C'est avec une égale perfection que leur brillante phalange nous a fait entendre, le même jour, l'*Ouverture de Claudie* de MM. Paul et Lucien Hillemacher. Le coloris, le style, l'émotion, toutes les qualités propres aux deux éminents compositeurs se retrouvent au plus haut degré dans ce morceau, qu'on donnait pour la première fois aux concerts dominicaux. Il ouvre la partition de musique de scène écrite pour le drame de George Sand, que l'Odéon monta l'hiver dernier. Le sujet de la pièce est éminemment sentimental : c'est l'histoire d'une pauvre fille séduite puis abandonnée, qui, pour cacher sa honte et sa misère, vient s'engager comme servante, à l'époque de la moisson, dans une ferme du Berri, où le hasard lui fait rencontrer son galant.

« Les thèmes qui traversent l'ouverture, — nous dit la notice, — notamment celui de la « Gerbaude » (fête

champêtre qui termine solennellement la moisson) , — sont bâtis, plus ou moins tronqués, sur des rythmes populaires berrichons, quelques-uns recueillis et notés par Mme Sand elle-même. »

Dès les premières mesures le caractère campagnard du sujet s'accuse dans un thème populaire, sorte de refrain vigoureux soutenu par les vielles, dont un tutti, surprenant comme trituration de timbres, évoque les sonorités grinçantes. Ce n'est qu'une aquarelle, mais lavée d'un pinceau nerveux et haut en couleurs, et d'où ne tarde pas à émerger la chanson cajoleuse d'une flûte. Elle sonne à découvert dans le grave, et sa voix troublante et sournoise trouve aussitôt un écho dans le gémissement du hautbois. La clarinette marie ses angoisses à la leur. Puis c'est le cor anglais qui jette à son tour une plainte sur la palpitation rapide des anches, et ce dialogue singulièrement rustique, avec ses rythmes qui ne s'alanguissent point, fait place au plus douloureux ensemble de cordes qui se puisse concevoir... Ici la contexture instrumentale échappe à l'analyse. MM. Hillemacher sont d'une adresse consommée : semblables aux meilleurs impressionnistes, ils procèdent par petites touches, — dont la justesse de valeur et de ton n'ébranle jamais, du reste, la sévère tenue de l'ensemble, — et je puis constater seulement l'émotion qui se dégage de toutes ces voix dolentes et sombres. Les archets s'étirent et leurs sanglots se répondent et s'entrecroisent, se déploient et se rétractent, s'affirment et se renient tour à tour ; se rétractent et se renient surtout, accentuant l'impression d'une souffrance concentrée, d'une douleur sans éclat, d'une fêlure que l'on cache et qui tue. Mais

vraiment je ne puis rendre ceci, qui n'a d'analogue chez aucun autre symphoniste. C'est dans cette pudeur du sentiment que gît surtout le secret de la personnalité très nettement accusée de MM. Hillemacher, dans ce reploiement interne de la force, et je ne vois guère d'inspiration proche parente de la leur que celle de Fromentin, le Fromentin de *Dominique* et du *Désert*... De toute cette torture psychique le petit air de flûte émerge encore, frissonnant et nu, livide cette fois comme le souvenir d'un bonheur à jamais envolé. Mais un sourd grondement de timbale dissipe une atmosphère si mélancolique, et l'ouverture s'achève, de même qu'elle débuta, par des rythmes agrestes d'un chatoiement intense, qui, sans banalité ni laideur, campent devant nos yeux un solide plein air.

De tels musiciens, tout en profondeur, ne s'adressent évidemment pas à la foule. Avec un peu plus de laisser-aller pourtant, ils toucheraient toutes les natures sensibles que déroute une contention peut-être excessive. Et tels quels, par ce quelque chose de très sincère et de très subtil à la fois, de très aristocratique et de très humain qui les caractérise, il n'est pas, ce me semble, une seule âme d'artiste qu'ils ne doivent séduire.

Huit jours plus tard le programme du Châtelet paraissait assez alléchant, en ce qu'il se composait presque uniquement d'œuvres romantiques, rarement exécutées à Paris, et que devait conduire M. Félix Mottl.

J'ai témoigné trop souvent mon enthousiasme à l'égard des cappelmeisters allemands, surtout de M. Weingartner, que je considère comme un merveilleux artiste, pour que l'on puisse me suspecter de parti pris contre eux. Mais, sincèrement, je ne voue pas à M. Mottl une

admiration semblable. Sans doute ce n'est point le premier venu. Son ardeur convient on ne peut mieux au déchaînement des ouvertures de Weber. Il montre parfois infiniment de flamme et même un certain souci du détail qui se manifeste surtout, chose étrange, dans les passages les plus tumultueux et se traduit par un mouvement saccadé du bras, dont la course complète, du temps fort au temps faible, s'exécute alors par une série de secousses, avec un cran spécial pour chaque accident rythmique. Mais son intuition s'en tient à la surface des morceaux qu'il aborde, à leur matière, et ne paraît pas pénétrer jusqu'à leur âme intime. Cette extériorité de direction ne gêne pas dans des œuvres comme la filandreuse *Marche en si mineur* de Schubert, ou comme les *Préludes*, poème symphonique de Liszt, dont un beau frissonnement échevelé de quelques mesures ne compense pas suffisamment à mon gré l'inutile grandiloquence du début et le final terriblement « pompier ». Je n'en puis dire autant quand il s'agit du *Prélude de Tristan*, mené par lui mollement, lâchement, sans nervosité, sans ferme vouloir d'en faire jaillir le cri d'humanité souffrante qu'il renferme... Non, non ! nous avons mieux que cela chez nous, heureusement !

Je n'aime pas beaucoup non plus ses arrangements pour orchestre de la *Berceuse*, dite de Mozart, et de la *Sérénade* de Schubert. J'ignore ce que fait ordinairement M. Mottl dans cet ordre d'idées ; je me suis laissé dire qu'il y montre un réel talent. Ici, je constate, au contraire, une timidité de moyens, une vulgarité d'effets, une maigreur de sonorité qui me surprennent. Quel contraste avec la délicieuse orchestration, discrète et riche,

pleine et variée, dont Liszt a su doter *Marguerite au rouet!* Mme Mottl a, du reste, obtenu le même succès, très vif et très légitime, dans chacun de ces trois lieder, qu'elle chante avec infiniment de grâce et de finesse, avec une simplicité charmante d'expression vocale et d'attitude.

..... Tout à l'heure je parlais de musique « romantique ». En réalité les classifications de ce genre demeurent bien stériles. « Il n'y a pas *d'art nouveau*, se plaisent à répéter les partisans les plus fanatiques des manifestations décoratives baptisées précisément de ce nom, il n'y a qu'un art éternel, en continuelle voie de transformation, et dont les produits supérieurs et sincères constituent les impérissables modèles du beau, à quelque époque et suivant quelque système qu'ils aient été conçus. » Rien n'est vain comme les querelles d'anciens et de modernes, et le romantisme lui-même, en musique aussi bien qu'en peinture et qu'en poésie, n'est pas une école,— il n'en existe pas, — mais une simple manière d'être. Le concert dont je parle nous l'a bien fait sentir en nous révélant *Harold en Italie* comme un chef-d'œuvre absolument « classique » désormais, en dépit du grand souffle émancipateur de 1830 qui passait, plein de violence, dans la crinière de Berlioz, à l'heure même où le magnifique poème d'orchestre germait en son cerveau.

Pour la genèse de ce quadruple morceau je me vois contraint, faute de place, de renvoyer le lecteur au récit bien amusant, — et bien instructif sur la mentalité des virtuoses, — qu'a laissé dans ses *Mémoires* l'auteur de la *Damnation*. J'aurais voulu dire aussi ce que je pense sur le sexe des timbres, et combien me paraît judicieuse l'utilisation de l'alto pour représenter la voix du

poète ; mais je me vois contraint de célébrer sans aucun commentaire l'admirable équilibre de l'œuvre, la logique de son exposition, la grandeur de chacun de ses quatre mouvements.

Je tiens cependant avant de finir à constater, non sans stupéfaction, la froideur avec laquelle on a reçu cette pièce, exécutée pourtant d'une façon plus que satisfaisante par les musiciens et par le soliste, M. Monteux, et parfaitement menée par M. Mottl, force est de le reconnaître. Il faut croire vraiment que le public, non prévenu par une éclatante renommée, reste inaccessible à toute beauté plastique. Comment expliquer autrement son indifférence en face de la *Marche des pèlerins*, par exemple ! Car une telle page n'évoque pas seulement l'impression de la pureté grecque, mais, par la sveltesse de ses lignes, par la netteté de ses contours, elle fait encore songer à ce qu'il y a de plus élégant, de plus « dégraissé » dans l'art égyptien. Comme les figures incisées d'un burin tranchant dans le granit poli d'un obélisque, les courbes mélodiques s'offrent ici toutes rayonnantes d'acuité. Le délicat estompage des arpèges d'alto, les larges hachures de la flûte et du cor y mettent tour à tour de l'ombre et de la lumière. Et l'on songe involontairement devant cette phrase de huit mesures, si poétique et si limpide, qui se répète constamment après le bref repos d'une harmonie pleine et grave, à ces théories d'amis et de serviteurs, peints aux murs des mastabas et que sépare seulement, de place en place, l'ample décor d'un cartouche royal.

Une trouvaille symphonique aussi géniale mériterait tout de même quelques applaudissements.

15 *décembre* 1900.

Rien que des noms de compositeurs français inscrits au programme du quatrième concert Lamoureux, et pas une œuvre dictée par les légendes ou l'histoire, les sites ou les mœurs de notre pays. De Chabrier, l'ouverture de *Gwendoline*; de Lalo, la *Symphonie espagnole*; de M. Bourgault-Ducoudray la *Rapsodie cambodgienne* ; de Berlioz enfin, *Roméo et Juliette*, un fragment de la *Prise de Troie*, et l'ouverture du *Carnaval Romain*...

Comment donc les jeunes musiciens de chez nous ne songent-ils pas davantage, en présence d'un tel état de choses, à se lancer dans le champ presque inexploré de l'inspiration nationale ? A l'époque où la couleur locale ne s'imposait pas aux esprits comme à présent, les maîtres disparus purent écrire de la musique naturellement conforme au génie propre de leur race, tout en prenant leurs sujets dans n'importe quelle littérature. Mais aujourd'hui ?...

Vraiment on dirait que la France n'est pas la contrée la plus riche en contrastes pittoresques, ne possède pas des contes délicieux, et n'est entrée pour aucune part dans les épopées du cycle carolingien, des croisades, de Jeanne d'Arc et du premier Empire ! Nos compatriotes jugeraient-ils humiliante la recherche d'inspirations adéquates à leurs facultés ataviques, ou supposent-ils que, si Peau d'Ane lui était conté, notre public, féru de nébulosités, n'y prendrait plus aucun plaisir ? Que n'essaient-ils de faire violence à tant de poseurs ? On ne cesse de répéter que, parmi les musiciens modernes, les

seuls étrangers accaparent nos théâtres, nos concerts, nos éditeurs eux-mêmes ; et peut-être vous étonnez-vous avec moi que certaines œuvres récentes, de mérite artistique plutôt bref, réussissent brillamment sur maintes scènes provinciales et parisiennes.

Le succès de tels ouvrages tient, sans doute, au charme particulier que leur saveur de terroir offre aux tendances inconscientes de la foule. Mais le jour où les compositeurs français redeviendront vraiment français, tenez pour certain que le bon peuple de France courra de préférence vers les productions de ses compatriotes, et saura les faire triompher, en dépit de la résistance des trois ou quatre grosses de mondains qui croient plus chic de se déguiser l'âme, et qui, d'ailleurs, à l'instigation d'un Jean Lorrain quelconque, voire d'un Octave Mirbeau, se chargeraient au besoin d'acclamer, dès demain au soir, les *Diamants de la Couronne* et le *Postillon de Longjumeau*.

Je dois pourtant applaudir M. Albert Geloso, dont l'archet fit merveille à la même séance. Non point que je goûte sans restrictions la *Symphonie espagnole*, où le violon, dit *principal*, sans doute par euphémisme, joue bel et bien un continuel solo. Si j'admire de tout cœur le musicien qui nous a jadis narré, dans une admirable langue, le plus beau des contes armoricains, ma tendresse particulière pour le *Roi d'Ys* ne m'empêchera pas de constater que les deux parties extrêmes de cette soi-disant symphonie sont pleines des laideurs coutumières aux concertos : stériles vocalises, gaspillage de sonorités et ténébrante acuité des cordes, raccourcies sous des doigts trop véloces. Il est vrai que ces défauts

sont rachetés par un allegro de contexture charmante, avec ses énergiques syncopes, ses pétarades de bassons, et son dégingandage pittoresque, à peine entaché de deux ou trois traits inexpressifs, et surtout par un andante d'une grâce élégiaque exquise, où les trilles balbutient les tremblantes ardeurs d'une tendresse éplorée.

Ce n'est pas le genre que je déteste en soi, mais le coupable abus que l'on en fait d'ordinaire, et je n'hésite point, par exemple, à reconnaître la joie sans mélange que me causa, le dimanche suivant, chez M. Colonne, le *Concerto en fa* du même auteur, violoné par M. Jacques Thibaud d'une façon tout bonnement adorable. Quelle pièce accomplie, de couleur délicate, sereine et mélancolique tour-à-tour, jeune, fraîche et finement émue en sa constante musicalité ! Puis donc, que l'on peut écrire des concertos de cette sorte, pourquoi fabriquer encore les odieux générateurs d'énergie, dont je m'étonne qu'Alphonse Allais ne songe pas à se servir pour actionner des dynamos ?... Seule manière, après tout, de rendre utiles à quelque chose les trémoussements des acrobates sonores.

La semaine suivante, deux numéros du programme valaient amplement le voyage au Nouveau-Théâtre ; les *Nocturnes* de M. Claude Debussy et le *Faust* de Liszt; sans compter un sublime *Concerto* de Bach.

« Le titre « Nocturnes », nous prévient-on, veut prendre ici un sens plus général, et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du nocturne, mais bien de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumière spéciales. »

On ne saurait imaginer en effet de symphonie plus

délicieusement impressionniste. Toute faite de taches sonores, elle ne s'inscrit pas dans les sinuosités de courbes mélodiques définies, mais ses agencements de timbres et d'accords, — son harmonie, diraient les peintres — ne lui en conservent pas moins une sorte d'homogénéité très stricte qui remplace la ligne par la beauté tout aussi plastique de sonorités savamment distribuées et logiquement soutenues... Sur trois morceaux dont se compose cette suite, on ne nous a malheureusement servi que les deux premiers.

Les *Nuages* d'abord. — En quelques batteries voilées, où les intervalles les plus rares mettent l'atténuation de leurs rapports indirects, les anches pastellisent lentement le grand ciel sombre et doux, qui se prolonge à perte de vue sous la pédale élevée du hautbois. Les violons en sourdine reprennent cette couleur monotone, en un va et vient d'estompe, couvrant les fonds d'une poussière ténue ; et, dans l'immuable prestige de la nuit profonde et bleue, le cor anglais et la clarinette tour à tour disent la fuite lointaine des nuages. Parfois ce n'est qu'un murmure insaisissable, glissement silencieux des vapeurs dans les plaines veloutées de l'espace, et parfois la rapide ascension de quatre notes mordantes active d'un souffle plus vif la course mélancolique des grandes nues. Les violoncelles cependant éclairent à peine cette obscurité de leurs calmes pizzicati, les bois y mettent des brises plus lumineuses, et quand la flûte mêle à tous ces chuchotements la blancheur de sa voix, on dirait qu'un rayon de lune, filtrant à travers les grandes ouates fugaces, jette sur leurs silhouettes un peu de sa clarté crayeuse..., jusqu'à la minute où le cor

anglais, coassant encore sur un minuscule frisson de timbale, agonise parmi les grésillements de quelques cordes pincées.

Tout cela d'une variété de nuances inexprimable, d'une poésie pénétrante ; musique le plus minutieusement blutée qui se puisse concevoir.

Et pourtant je crois que je préfère, s'il se peut, les *Fêtes* ! Oh ! cette gaîté dansante de l'atmosphère, où la lumière joue ses mouvantes féeries à travers les falbalas des cirrus qui virevoltent et s'effilochent ! Et quelle subtile naïveté de rendre par des rythmes de bal ces rondes irréelles ! mais rythmes nombreux et volontairement vieillots, aux syncopes savantes, à la tournure délicate de gavottes et de rigaudons, animation communicative toute pleine d'éclats de rire, d'amusettes exquises, brusques paraphes de bassons ou pétillante gamme de harpes épanouie sur un coup de cymbales. C'est, dans tout ce qu'il y a de finement attendri, de spirituel et d'élégant, le goût français du dernier siècle ; c'est le claquement d'étoffes des *Embarquement pour Cythère*, et la grâce des *Nymphe endormie*; verlainisme à la Fragonard, encore accentué quand passe, au milieu du décor, la chimérique vision d'un cortège aux robes surannées, grâce à la fanfarante et discrète gaminerie de trois trompettes brèves.

Je ne sais si l'audition de ces petites pièces de M. Debussy m'avait mal disposé pour écouter la Symphonie caractéristique : *Faust*, ou si les compositions de Liszt me sont antipathiques irrémédiablement.

Comme toujours au Nouveau-Théâtre l'interprétation en fut incomparable. Lorsque, aux applaudissements fré-

nétiques de la salle, cet orchestre et son chef se donnent des marques réciproques d'estime et de sympathie artistique, ils répondent au désir de tous les spectateurs.

Mais je conçois difficilement l'engouement sans restriction montré pour l'ouvrage lui-même, par la critique et par la plupart des compositeurs. Je ne nie pas qu'au point de vue technique il ne présente des trouvailles fort intéressantes, — Wagner me paraît cependant bien loin de lui devoir autant qu'on l'insinue, — et, si ce *Faust* renferme infiniment de musique, j'aimerais mieux qu'il en contînt beaucoup moins, de plus choisie et de plus élaborée. Dieu ! que c'est long, quel tissu lâche et flottant, quelle inspiration mal disciplinée, quel défaut de sens critique, quelle facilité regrettable ! Un ruisseau qui roule du métal précieux vaut évidemment, pour un orfèvre, beaucoup plus que cent joyaux artistiquement ciselés; mais pour l'acheteur, en quête de bijoux réalisés, une seule bague a plus de prix qu'un fleuve aux pépites toutes boueuses. Je ne suis qu'un acheteur, et si le public semble me donner tort par son enthousiasme, je m'entête à penser qu'il s'exalte surtout par mode, ou parce que les interprètes, aux Concerts Lamoureux, sont de merveilleux laveurs d'or.

Je fais, du reste, une énorme différence entre les deux premiers tableaux de la Symphonie et le troisième. Le docteur Faust m'ennuie franchement quand il divague, et quand l'auteur s'exalte, en écarquillant ses grandes jambes pour nous en imposer, je me sens pris de fou rire. Gretchen manifeste ses aspirations et sa tendresse avec une grâce indéniable, mais elle est un peu rêveuse, la pauvre fille ! et je ne suis pas, je l'avoue, assez senti-

mental pour écouter patiemment ses doléances. En revanche toutes mes sympathies, mélangées d'une vague terreur, courent à Méphistophélès.

Le diable, voyez-vous, était tout désigné pour peindre le diable, et l'effigie qu'il en a tracée ici me semble saisissante, précisément par ce qu'elle a d'inexistant et de négatif. Vous savez, en effet, que, Méphistophélès étant « l'esprit qui nie toujours », Liszt conçut la singulière idée de le représenter non par un motif individuel, mais par des déformations, écourtements ou caricatures, des autres thèmes.

C'est une chose effroyable, cette silhouette vide, cette apparence d'entité simulant le Réel, dont elle n'offre qu'un inconsistant reflet. Surprenante symphonie qui sonne creux comme un masque de carton, traitée avec toutes les ressources d'une nature plutôt faite, je persiste à le croire, pour des rapts éloquents que pour des créations. D'ailleurs la fougue de ce tempérament a construit, avec un exceptionnel bonheur, des girations étranges, des dislocations et des incohérences, des boursouflures épiques sur le néant du tréfonds.

Il en résulte une silhouette formidable et nulle, gigantesque et stérile, de l'effet le plus impressionnant... à regarder tout autant qu'à entendre, — car l'émotion diminuerait beaucoup, j'en suis persuadé, si l'on n'apercevait pas des douzaines de mains nerveuses grattant du talon de l'archet les tétracordes en fureur ! Et quand les thèmes de Faust et de Marguerite triomphent de ce mensonge musical, j'accepte plus facilement leur enflure un tantinet vulgaire, comme la naturelle et brutale protestation de la Vie, contre toute cette abominable grimace de Mort.

... Je ne commettrai pas l'injustice d'oublier le succès très vif et très légitime remporté, à la même séance, par MM. Séchiari et Soudant, avec le *Concerto* de Bach pour deux violons ; absolu divin de la musique, en deçà et au delà duquel il ne saurait exister que des apparences.

Sommaire : Le *Faust* de Schumann. — *Fantaisie* de M. Delafosse, pour piano et orchestre. — *L'Or du Rhin.* — Encore des virtuoses : M. Burmester et M. Lamond. — *La Symphonie inachevée* de Schubert. — *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow.

1er *janvier* 1901.

Monsieur Colonne mérite assurément notre reconnaissance pour l'exécution intégrale du *Faust* de Schumann, qu'il vient de donner au Châtelet. Mais cette composition est trop considérable et trop connue pour que je puisse en entreprendre ici l'analyse détaillée, et trop exclusivement musicale aussi dans son romantisme purement psychique pour laisser place à la moindre glose littéraire.

Je m'en tiendrai donc à noter l'interprétation, médiocre du côté des instrumentistes qui ne réussirent pas à débrouiller le lourd échevau de l'orchestration schumanienne, fort soignée du côté des chœurs en leurs magnifiques ensembles et très inégale de la part des chanteurs. On peut reprocher à l'ensemble de l'œuvre sa joliesse trop constante, sa couleur trop uniforme, lui souhaiter une ouverture plus significative, une instrumentation moins épaisse ; il n'empêche qu'elle témoigne d'une générosité d'inspirations et d'une puissance d'abstraire qui lni donne, tout particulièrement dans l'as-

semblée des bienheureux, un caractère mystique d'une réelle grandeur.

Mais passons au programme infiniment plus panaché que nous offrit la semaine suivante M. Chevillard.

Je ne ferai certes pas un reproche à l'éminent chef d'orchestre d'y avoir inscrit le gentil *Casse-Noisette* de Tschaïkowsky, ni ces fragments de *Sylvia* que je m'étonne d'entendre tant de gens qualifier de vulgaires, alors que leur santé resplendissante me paraît si savoureuse. Que voulez-vous ! Après les magnificences de la *Symphonie en ut mineur*, dont le finale merveilleusement exécuté soulève des tonnerres de bravos, il ne me déplaît point de me balancer nonchalamment aux côtés de la nymphe de Diane, et de me dégourdir les jambes en secouant le sistre parmi le cortège de Bacchus. Mais chez nous on n'aime décidément plus les belles couleurs salubres.

Ceci me rappelle un souvenir d'enfance. Bon petit campagnard, je venais d'arriver à la ville pour y commencer mes études, quand une dame, — très distinguée, ai-je besoin de le dire, — me rencontrant en compagnie de mes parents, crut bon de les féliciter sur ma taille et mon air éveillé, mais elle jugea nécessaire d'ajouter aussitôt : « C'est dommage qu'il ait si bonne mine et les joues si roses ! »

La chère dame n'eût pas aimé Delibes, mais elle eût prisé fort M. Léon Delafosse, et la façon toute livide dont il nous décanta l'autre jour ses harmonies de chez Lenthéric.

Franchement je ne suis pas assez chic pour goûter comme il siérait de pareilles ivresses, et la seule vue du

compositeur épanchant sur le clavier du plus loin qu'il peut, sa subtile *Fantaisie*, ne me montre que trop l'infranchissable abîme entre ma grossière nature et tant d'exquisités. Que dis-je ? avant même qu'il oigne ses auditeurs de ses belles mains tantôt frémissantes et nerveuses, tantôt attardées en de vaporeuses langueurs, rien qu'aux soins extatiques dont il entoure le débouchage de sa fiole musicale, je devine quelles précieuses essences vont couler sur l'ivoire. Aussi bien qu'un autre il pourrait, j'en suis sûr, distiller le lys, l'héliotrope ou la marjolaine, mais fi ! de parfums si banaux ! A nous les odeurs hallucinantes ou morbides, les mélodies aux pointes d'asperges, les unissons doux et rares des cuivres et du piano, vaselinés d'archets et pimentés de cymbales ! A nous le broiement des relents capiteux capables de tourner la tête aux forts, et le filtrage des troublantes senteurs dont pâment les délicats ! à nous les sonorités d'exception spécieusement dosées, qui chatouillent les méninges et respectent les belles manières.

« Et avec cela, Madame ? »
C'est tout pour aujourd'hui !

1er *février* 1901.

Trois auditions de *L'Or du Rhin* viennent de se succéder, au Nouveau-Théâtre, pendant le mois de janvier.

Au chef-d'œuvre wagnérien l'Association des Concerts Lamoureux a donné l'interprétation la plus parfaite qui se puisse concevoir. Je ne distribuerai pas de prix ni d'accessits aux excellents chanteurs qui lui apportèrent

le concours de leurs voix et de leurs talents divers. D'abord la supériorité de tel ou tel d'entre eux ne dépend sans doute que d'appréciations individuelles, et puis dans une circonstance où tous ont si visiblement associé leurs efforts en vue d'une tâche commune, il serait souverainement injuste de partager des éloges qu'ils méritent également et sans restriction.

De son côté, l'orchestre, sous la direction si soigneuse, si intuitive, si énergique de M. Chevillard, s'est montré tout simplement incomparable de minutieuse perfection, de souplesse et d'élan. Si le public a pris tant de plaisir à suivre un long ouvrage sans aucune mise en scène, — en principe je suis d'ailleurs peu partisan de pareilles tentatives, — c'est parce que ces admirables musiciens ont su, par l'expression de leur jeu, évoquer avec une intensité rare ce que les yeux ne pouvaient point contempler, et mettre au milieu du poème philosophique, comme autant de hors-d'œuvre pittoresques et délassants, les ondulations des eaux, les poursuites d'Albérich, le scintillement de l'or, l'arrivée de Fafner et de Fasolt et leur départ, la descente au Nibelheim, les métamorphoses du nain, — oh ! le reptile horrifique ! — le retour vers les hauteurs et les incantations de Donner et de Froh, dont l'ampleur et la simplicité musicale tracent, comme une fresque géante, la radieuse avenue qui conduit au Walhall.

Quant au concert Colonne du 13 janvier, à part une très belle exécution de l'Ouverture *du Roi d'Ys*, je n'en retiendrai que l'audition de M. Willy Burmester, le violoniste hambourgeois. Cet artiste a recueilli, dans un *Concerto* de Bach et surtout dans un *Aria* quasi divin du

vieux cantor, des bravos enthousiastes légitimés par les éminentes qualités d'une manière sérieuse, large et gravement émue. Quant aux applaudissements inconvenants qui lui ont été prodigués après des *Variations* de Paganini, (la langue française ne possède pas de termes assez abjects pour qualifier cette immondice), je ne sais si j'en dois rougir davantage pour le public ou pour lui. N'était-ce pas suffisant, s'il tenait à prouver aux Parisiens sa virtuosité, de leur servir ce *Prélude* de violon seul qui, pour être du grand Sébastien, n'en constitue pas moins uniquement une désagréable machine d'étude ? Fallait-il qu'après avoir supprimé de son programme tout ce qui n'était pas de Bach, — afin, nous a dit M. Colonne, de se présenter plus dignement pour la première fois devant le public français, — fallait-il qu'il le servît tout de même, en *bis* ? Cette fâcheuse subtilité me rappelle Gorenflot baptisant carpe une poularde qu'il veut manger le vendredi; seulement Gorenflot n'est qu'un mauvais moine qui prête à rire, tandis que, par de telles concessions au goût dépravé de la foule, un artiste de la valeur de M. Burmester me donne plutôt comme une envie de pleurer.

15 *février* 1901.

L'association des Concerts Colonne, jalouse probablement des lauriers wagnériens remportés par l'orchestre Lamoureux, vient de jouer deux fois le grand duo de *Tristan et Yseult*. Si la seconde de ces auditions ressemblait à la première, je ne regrette pas de n'en avoir entendu qu'une. Les solistes, M. Kalisch et Mme Adiny,

ont dû pourtant se tirer fort honorablement de leur tâche. Mais je n'en sais réellement trop rien, les instrumentistes et leur chef ont pris le malin plaisir d'écraser ces malheureux chanteurs sous des avalanches de sonorités tellement bruyantes, épaisses et pâteuses que les voix arrivaient à peine à traverser par instants, comme de pauvres bulles égarées, ce bourbier orchestral, pour crever aussitôt à sa surface invariablement opaque et tumultueuse.

En fait de massacre, ce fut un beau massacre !

Nous en eûmes un autre, le 3 février, au Nouveau-Théatre. Je veux dire l'exécution du *Concerto en mi-bémol*, de Beethoven, par un pianiste allemand fort réputé, M. Lamond. Rarement je rencontrai, chez un virtuose, raideur, sécheresse, vulgarité pareilles. Oh ! les piètres trilles avortés, et les staccatos de rustre ! Les auditeurs témoignèrent pour la plupart de leur mécontentement. Osèrent-ils s'avouer aussi que pour être signé d'un nom illustre et vénérable entre tous, ce concerto lui-même n'est plus qu'une pièce vieillotte et fastidieuse, et que si, contrairement à trop d'œuvres du même genre, il garde du moins une décente musicalité, ce n'est que pour nous tenir étroitement captifs dans le sombre Manoir de l'Embêtement ? Non ! cet allegro du début surtout, avec son thème qui se répète indéfiniment sur le même ton et nous saisit par le bouton de la jaquette pour ne nous lâcher plus, si le génial auteur de la *Pastorale* de la *Neuvième symphonie* revenait au monde, et que nous prétendions le lui servir, ce que vous le verriez se défiler !... N'ayons donc point de fétichisme, que diable ! Sachons avouer que les maîtres sont parfois inégaux, et, conser-

vant jalousement de l'héritage qu'ils nous léguèrent tous les morceaux impérissables, abandonnons les autres sans remords et sans vaine sentimentalité, au fur et à mesure que nous reconnaissons chez eux les atteintes de l'âge.

Heureusement que ce même concert nous offrait comme dédommagement deux numéros d'un intérêt primordial : l'adorable *Symphonie inachevée* de Schubert, et la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow.

Avant de décrire certaines contrées ou certaines rêveries, Pierre Loti se désole quelquefois qu'il n'existe point dans la langue, de mots s'adaptant suffisamment à ces besognes littéraires. J'avoue que je me sens tenté de proférer aujourd'hui la même plainte, dans l'inquiétude de profaner par des louanges au-dessous d'elles les deux admirables parties du chef-d'œuvre brisé de Schubert.

L'analyser ?... Est-ce qu'on analyse la perfection ! Si ce sont des poèmes qui en présentent l'heureux épanouissement, on les récite comme une prière ; si c'est un temple grec, on le mesure du regard avec un étonnement tacite ; pour une musique, une statue, silencieusement on les admire. Mais, échues les premières minutes de contemplation, le désir nous étreint, malgré tout, de proférer quelques cris d'enthousiasme, et c'est alors que le choix des termes inquiète, et que nous préoccupe la dignité de l'éloge... Où donc, en notre cas, trouver les épithètes assez claires, émues et sereines pour traduire ces pages d'orchestre si pures, d'une transparence d'âme si cristalline, et d'une telle fraîcheur et d'une mélancolie à ce point virginale ? Où rencontrer les expressions adéquates au filtrage mélodique des violoncelles, jaillissant

en un thème limpide et jeune à travers le treillis argentin que lui tissent les calmes contre-temps de flûte et de hautbois ? Par quelles phrases peindre les religieuses cadences de l'andante, ces élans de confiante aspiration, montant comme une vapeur matinale des voix de l'harmonie, et scandés par les instruments graves sondant de leurs doux et lents pizzicati les profondeurs sonores ?... Mais on ne peut surtout, avec l'instrument irrégulier qu'est la prose, faire comprendre tout ce que cette musique si parfaitement pondérée renferme de justesse dans ses proportions, d'équilibre dans sa masse, de subtile économie dans ses moyens. Il y faudrait les séductions symétriques de la prosodie racinienne ; et mieux vaut, s'agenouillant avec une ferveur discrète au bord de certaines sources d'émotion, se contenter de boire à leurs ondes d'une lèvre pieuse, en se disant que les grandes joies du cœur, comme ses grandes tristesses, doivent rester muettes.

. . . . . .

Pour évoquer la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow, je crains fort, au contraire, de n'atteindre pas à la loquacité papillotante qu'il siérait. Car tout l'Orient défile, dans cette suite symphonique, sur les *Mille et une Nuits*. Non point que ce soit là de la musique littéraire et je m'étonne que certains puissent lui adresser un tel reproche. Assurément les combinaisons de timbres y jouent un rôle plus considérable que n'importe où ; mais le coloris orchestral forme part intégrante de la plastique sonore, et je ne vois pas qu'il relève aucunement du domaine de l'intellectualité ! J'irais même plus loin, et volontiers j'affirmerais que cette œuvre s'adresse presque

uniquement à notre émotionnalité physique, — joie des oreilles délicieusement chatouillées par des agencements voluptueux de sons et joie des yeux que de telles harmonies grisent de lueurs, par associations d'idées. Pour ma part j'ai réussi, je pense, à goûter complètement les quatre parties de cette suite d'orchestre, et pourtant j'ignore les sujets dont elles s'inspirent, n'ayant jamais lu les *Mille et une Nuits* parce que ces récits interminables, même traduits par le docteur Mardrus, rebutent immédiatement ma nature trop impatiente. Il faut du reste observer que le compositeur russe tenait tellement à se cantonner sur le terrain de l'art, que, même pour traduire un phénomène physique, comme le mouvement de la mer, il l'a plutôt exprimé suivant sa représentation par entrelacs symboliques, à la manière maugrabine ou persane, que d'après le véritable jeu des forces naturelles. C'est prendre position, si je ne me trompe, à l'antipode de la littéralité, dans le champ synthétique du pittoresque.

A ce parti pris de l'auteur, le poème symphonique ne pouvait que gagner, car, après tout, sauf en certains cas exceptionnels, l'agrément des sensations directes qu'elle promeut ne marque-t-il pas le but vers lequel doit tendre toute musique ? Je doute même que nulle part on l'ait plus complètement atteint qu'ici. Dans quelles verreries, émaillées de mille teintes, ornées d'innombrables cabochons, Rimsky-Korsakow ne sut-il pas, en effet ,l'enclore, le parfum des précieuses essences arabiques !...

Le long des quatre parties du poème un même dessin de violon solo, glissant par rapides triolets de l'aigu vers

le grave, et remontant se perdre dans les récits sur les ailes d'un arpège, représente la narratrice Shéhérazade, dont la présence se remémore à l'auditeur de façon brève mais assez fréquente pour créer, entre tous les morceaux de la mosaïque, un lien d'unité.

Dès le premier de ces morceaux, la *Mer et le Vaisseau de Sindbad*, le motif de la Sultane alterne plusieurs fois, enlacé de harpes, avec une mélodie représentant ou plutôt symbolisant le rythme berceur des flots par ses nonchalantes ondulations, continuellement plissées de trilles, comme les rides qui moutonnent, symétriques, à la crète des vagues dans une peinture décorative. L'intensité de cette vision se gradue et s'accroît avec une science accomplie, pour s'achever dans un dialogue de flûte et de violoncelles d'une tristesse orientale, aromatique et chatoyante.

Un silence ; puis la voix de Shéhérazade repart ; et voici le *Récit du prince Kalender*. J'ignore ce qu'il raconte, le prince, et je ne saurais vous le dire. Mais la première moitié de ce fragment est occupée par d'incroyables discours sur des rythmes fourmillants, par d'exquis bavardages des bois, à qui la clarinette basse donne, la première, l'exemple en une harangue inénarrable, jaspinage dont le ton convaincu fait l'irrésistible cocasserie. Une trompette bouchée chuchotte rapidement en sourdine, au milieu de ces beaux discours, quelque petite phrase brève, que répète un trombone ; la trompette la recommence de plus belle, deux trombones la redisent, et dès lors s'échafaude, à travers tout l'orchestre, un radotage sans fin, un grouillement inouï où toute une foule s'agite hailloneuse et superbe ; voiles de gaze et de

soie, paillettes métalliques, plumes d'oiseaux multicolores ; tout cela palpitant sous les rais du soleil au vent d'une féerie charmante et mélancolique, chimérique et lointaine, tout embaumée..., puérilement.

Après une nouvelle interruption le quatuor s'étale maintenant, et rôde, et traîne derrière soi, d'une allure troublante et mesurée, les plis souples d'un long manteau. Parmi ce fastueux éploiement, pimpante et vive, la clarinette lance une gamme ascendante qui court, hésite une demi-seconde, et redescend, espiègle, vers son point de départ. Alors une fièvre de coquetterie saisit chaque instrument et vingt traits semblables s'élancent et reviennent sur eux-mêmes aux flûtes, aux harpes, aux violons. Voilà bien précieuse et jolie *la jeune Princesse*, et voici *le jeune Prince*, dont les battements légers du tambour annoncent l'approche. Combien il nous apparaît gracieux lui-même, tout fier d'aller sur les hymnes du hautbois, nonchalant et triomphal, au milieu de tant de crépitements et de miroitantes trompettes qui frissonnent à voix basse, sous les coups de langue fanfarons et vainqueurs... Shéhérazade reprend son récit et la symphonie s'attarde en des mélopées exquises.

Shéhérazade reprend son récit, et la dernière partie commence pleine de brûlantes langueurs et de mollesses enflammées : *Fête à Badgad*, — *la Mer*, — *Le vaisseau se brise contre un rocher surmonté d'un guerrier d'airain*, — *Conclusion*.

Tout ceci, que voulez-vous ! il faut l'entendre : c'est charmeur et c'est superbe dans sa belle continuité rythmique, c'est fort et ce n'est qu'un souffle, c'est enfantin, c'est magnifique. C'est le clinquant et le mirage, prestige

adorable de l'Irréel. Et quand le vaisseau vient de se rompre avec un grand tapage, la voix de Shéhérazade, qui s'attarde plus longtemps sous l'archet nous dit bien, familière et presque chérie maintenant, que, Mère des contes étincelants, elle incarne l'éternelle Imagination, nourrice des peuples, consolatrice des heures sombres et marraine de tous les beaux mensonges qui sont enfants des arts ! ! !

Sommaire : Musique et plastique. — (A propos de la direction de M. Weingartner). — Fragments de *Fervaal* de M. d'Indy. — L'évolution musicale de M. Massenet. — Le style d'Alfred Ernst. — Musique tchèque (symphonie *le Nouveau Monde* de Dvoràk, M. Josef Suk, etc.). — La *Symphonie avec chœurs.*

1er *mars* 1901.

Deux dimanches de suite, M. Félix Weingartner vient de diriger l'orchestre des Concerts Lamoureux. Dois-je tenter, une fois encore, de décrire les côtés extérieurs de cette direction magistrale, comme je m'y évertuai l'an dernier lorsque l'éminent cappelmeister parut au théâtre de la République ? Ce n'est malheureusement pas un portrait, ni même une série d'instantanés qui peut fixer le souvenir de ces gestes prodigieux, dont j'admire sans réserve la variété, la justesse, l'eurythmie surprenantes. Et je doute qu'il soit possible d'évoquer à l'imagination de qui ne les a point vues ces transformations d'un visage continuellement mobile, les ondulations de ce torse étonnamment souple, et surtout l'ardente gymnastique des bras, des mains, des doigts eux-mêmes, concourant à nuancer les sentiments à l'infini par une sorte d'hiéroglyphie puissante et fine, où, jusqu'à l'apparente suspension des moindres mouvements, toutes les ressources de l'expression corporelle entrent successivement en jeu.

Chez quel chef d'orchestre, par exemple, trouver rien d'analogue à sa façon d'abaisser brusquement, sur la dernière note d'une phrase mélodique, les poignets rapprochés l'un de l'autre, de manière à creuser, entre cette phrase et ce qui la suit, un fossé dont l'étroitesse ne rompe point l'unité de l'œuvre, mais dont la profondeur en détermine irrévocablement les divisions ? Et comment imaginer une trouvaille plastique plus fastueusement belle, après des battements saccadés scandant des staccatos ascendants, que cette façon de tendre les deux bras tout droits au-dessus de la tête, pour les épanouir lentement, pendant la mesure de cadence, en un grand geste circulaire, qui vient mourir le long des jambes immobiles ?

Aujourd'hui je voudrais aborder un sujet plus grave que la description physique d'un tel artiste, et, scrutant la nature d'une mimique si complexe, mesurer, s'il se peut, l'étendue de sa légitimité.

J'entends, en effet, beaucoup de musiciens me dire : « Croyez-vous que l'orchestre des Concerts Lamoureux conduit par M. Weingartner exécute les divers numéros de son programme avec une perfection plus grande qu'il ne le ferait sous la direction d'un chef moins prodigue de mouvements, de M. Chevillard par exemple ? » L'objection formulée de la sorte ne me touche pas, car dans les deux cas, je le concède, le résultat sonore demeure à peu près égal. Mais là n'est point le cœur du problème, et j'estime qu'il faut plutôt se demander : « Les auditeurs qui *voient* M. Weingartner diriger une symphonie, éprouvent-ils une jouissance d'art plus complète, *comprennent-ils* mieux cette symphonie, que s'ils en écoutaient la musique sans le voir ? »

N'hésitons pas à répondre affirmativement à ce postulatum, et pour nous justifier remontons jusqu'à ses principes.

Je conçois une pensée. Quelle qu'en soit la nature, si je la juge intéressante et prétends vous la communiquer, par le fait même que l'un et l'autre nous vivons sous l'enveloppe matérielle du corps, je dois nécessairement, pour me faire entendre, user vis-à-vis de vous de moyens également matériels. Or les sensations olfactives et sapides ne nous procurent pas de langage expressif ; les sensations tactiles ne servent à la manifestation réciproque des sentiments que dans certains cas particuliers sur lesquels on me permettra de ne point insister; les sensations visuelles et sonores fournissent donc à elles seules presque tous nos signes d'interrelation, et, dans la pratique ordinaire des choses, nous employons simultanément pour nous faire comprendre une langue humaine et des gestes nombreux.

Ces derniers, remarquez-le bien, constituent le mode d'expression le plus naturel, et dérivent directement du jeu continuel de nos émotions. A raison même de ce caractère ils servent à renforcer la puissance expressive des idiomes divers qui, sortis eux-mêmes de primitives onomatopées, s'altèrent de race en race, de siècle en siècle, et deviennent à la longue presque entièrement conventionnels. De telle sorte que quand le Petit Poucet supplie l'ogre de l'épargner, il se jette instinctivement à genoux, pensant fléchir peut-être par le geste celui qui se montre insensible aux accents de sa voix. Et, vous le savez aussi bien que moi, plus le désir de convaincre s'accroît chez l'homme, plus sa passion grandit, plus il

multiplie ses gestes et plus il en orne son verbe. A fortiori, lorsque l'exaltation le pousse au lyrisme, et qu'au lieu de parler il chante, sa mimique doit encore s'amplifier, si bien que le ténor promenant sa douleur au clair de lune parmi les tombeaux, et jetant des cris de reproche et de désespoir vers la bien-aimée infidèle, n'a plus de bras assez longs à dresser vers le ciel, ni de hochements de tête assez forts pour faire trembler comme il sied la plume souple de son toquet... Ainsi l'union du geste et de la parole nous apparaît constante et d'autant plus intime et sensible que cette parole se hausse vers les inflexions musicales. Toute une partie de l'esthétique wagnérienne repose sur cette observation.

Mais la musique instrumentale ou symphonique comporte-t-elle aussi des gestes ?

Il semble à priori que non. D'abord, et de toute évidence, on ne saurait attribuer une puissance expressive quelconque aux trémoussements des pianistes, des violonistes, (ni même des belles harpistes, depuis qu'elles ne portent plus le turban de Corinne). Le chef d'orchestre se trouve donc seul dans les conditions matérielles qui lui permettent une gesticulation véritable ; et nous revoici, le terrain déblayé cette fois, devant notre problème initial : ces gestes du chef d'orchestre peuvent-ils présenter quelquefois une valeur artistique ?

Examinez, en premier lieu, le cas inverse du nôtre, et voyez le geste, dès qu'il s'accentue sous l'empire des émotions, dès qu'il s'exalte et devient la danse, loin de répudier les secours acoustiques, les réclamer impérieusement. Pourquoi la réciproque ne serait-elle pas vraie ? Les enfants, guidés par de sûres intuitions, dan-

sent bien autour du kiosque, à la musique militaire, sur n'importe quelle mélodie, et si nous n étions pas nous-mêmes devenus si laids et si ridiculement vêtus, peut-être goûterions-nous une volupté suprême à danser les symphonies de Beethoven.

Mais un argument bien plus fort milite en faveur de ma thèse. Qu'est-ce donc, somme toute, qu'une œuvre symphonique, sinon l'expression musicale de certaines idées, de certains sentiments ? Et puisque le chef d'orchestre, s'il était acteur et s'il nous exprimait ces sentiments et ces idées sous la forme poétique, devrait nécessairement les éclairer d'une mimique nombreuse, persuasive et choisie, pourquoi ne les soulignerait-il pas de même, par une gesticulation appropriée, quand l'auteur en confie l'expression au langage instrumental ?...

M. Weingartner ne fait pas autre chose; et c'est comme une sorte de commentaire merveilleusement limpide que j'admire ses mouvements, où le lyrisme d'une danse multiple et délicate se marie si prodigieusement à l'argumentation physique de l'orateur, à la subtilité manuelle du dialecticien.

Pour en prendre un exemple unique parmi les nombreuses pièces magistralement dirigées par lui ces derniers jours, pensez-vous avoir jamais compris si nettement l'ouverture de *Léonore*, avant qu'on vous la mimât de la sorte? Quant à moi, j'avoue que ce me fût une révélation, et que, suivant du regard, phase à phase, le drame joué devant mes yeux par cet homme, j'en ai saisi les intentions et les développements musicaux eux-mêmes avec une émotion d'autant plus grande que j'en comprenais plus clairement la psychologie et les épisodes successifs.

Cette admiration ne comporte du reste pas le souhait de voir tous les chefs d'orchestre suivre un tel exemple. Certes non ! Ce que M. Weingartner exécute par un don spécial, par une étrange faculté de transposer des rythmes et des mélodies en poses plastiques, d'autres, s'ils tentaient volontairement de l'imiter, courraient sans faute au plus lamentable des échecs. Il fallait, pour produire cet étrange phénomène, la rencontre chez le même être d'aptitudes musicales, mimiques et intellectuelles tout à fait supérieures. C'est précisément pour cela, — chacune de ces facultés corrigeant en lui ce que les deux autres offriraient d'excessif, — que ses mouvements restent si rythmiques, si élégants et si justes. Jamais il ne tombe dans l'exagération. Qu'une allure de danse véritable se présente à lui, (le scherzo de la symphonie de Schubert, par exemple), il sait trop bien que des saltations cadencées répondraient seules exactement à cette musique, et vous le voyez se calmer aussitôt. Ses détentes nerveuses correspondent mathématiquement aux assouplissements de l'accentuation, et, que ses mains s'abandonnent à la brutalité d'un condottière ou s'attardent aux minuties d'un ajusteur, on peut être certain que c'est toujours à l'endroit voulu, pour un but nettement déterminé, psychologique et musical.

Si bien que sa direction ne constitue pas seulement une habileté technique exceptionnelle, mais un art spécial, de signification particulière, qui s'ajoute à la musique et l'illustre sans la désorganiser, parce qu'il en est l'émanation normale, la réalisation concrète et dramatique.

15 *mars* 1901.

Les plus grandes solennités musicales de cette quinzaine ont été les deux auditions triomphales, au Châtelet, de quelques fragments de *Fervaal*. Et je commence tout de suite par constater l'exécution très soignée qu'y reçurent les trop courtes pages de ce drame lyrique inscrites au programme. Ce qui prouve que l'orchestre de M. Colonne et son chef peuvent, quand il leur plaît de s'en donner la peine, atteindre aussi bien que d'autres un haut degré de perfection. Finesse, ardeur et netteté, rien ne leur manqua cette fois, et M. Vaguet, chargé de la partie vocale et secondé par des accompagnateurs discrets, (événement assez exceptionnel rue des Lavandières-Sainte-Opportune), fit brillamment valoir à ces deux concerts la dernière scène de *Fervaal*, toute pleine de beautés resplendissantes.

Ce n'est pas ici le lieu de parler de l'œuvre toute entière et pourtant j'aimerais à dire à la fois ma vive admiration pour sa haute portée morale et mes craintes qu'elle ne soit pas très bien saisie par la plupart des auditeurs. M. Vincent d'Indy, je n'en doute pas, a voulu montrer par son drame qu'il n'y a rien de plus faussement criminel et stérile que de contraindre de jeunes hommes à maudire l'amour, à le renier avant même que de le connaître. Car les yeux de son Fervaal ne s'ouvrent à l'illumination d'en haut que dès l'instant où, nettement, il reconnaît sa folie d'avoir fermé l'oreille aux voix des naturelles tendances. Alors il frappe Arfagard, fauteur du serment inique et porte, comme un éten-

dard d'amour, vers les sommets de la montagne la vierge tuée par ses dédains antérieurs.

Comme toute affabulation conçue dans un but symbolique a priori, ceci risque de paraître légèrement obscur à la première audition, et j'ai bien peur que les spectateurs, frappés uniquement par le côté concret des choses, ne voient dans la victoire des Sarrazins un châtiment à l'involontaire passion du jeune héros. Tandis que j'espère ne pas me tromper sur les intentions de l'auteur, quand je crois reconnaître, au contraire, dans la défaite des Celtes, la juste action des lois éternelles, déchaînées contre eux par la conduite de Fervaal, parce que celui-ci mentit à ses propres énergies en délaissant Guilhen, dont rien que de conventionnel ne lui interdisait l'amour.

A ce compte, m'objecterez-vous, *Parsifal* doit me sembler d'une signification monstrueuse. Bien au contraire ! Mais le symbolisme de *Parsifal*, beaucoup plus complexe et plus profond infiniment que celui de *Fervaal*, est d'une portée tout à fait différente, et seules les personnes qui s'en tiennent aux apparences extérieures peuvent avoir découvert entre ces deux créations quelques analogies.

Ce qui risque d'amener une confusion sur le sens réel et d'ailleurs si grandiose de *Fervaal*, c'est précisément que le compositeur combine de mysticisme l'apparition de la lumière dans l'âme de son héros et prétend opposer l'Orient, tout amour, au druidisme, toute froide volonté. Il y a là quelque confusion de mots : l'amour mystique de l Orient ne se montre-t-il pas bien plutôt, dans la réalité. l'irréconciliable ennemi de l'amour

humain (que toujours il s'efforça d'étouffer, en désignant la femme comme la source originelle de tous les maux) ? Et, d'autre part, devons-nous admettre historiquement que les prêtres celtes fussent et si farouches et si peu avertis que le pauvre Arfagard ?

Ces réserves nécessaires posées à mon admiration très réelle, je le répète, pour un poème si supérieur, comme élévation d'idées, voire comme lyrisme, à l'immense majorité des livrets d'opéra, je puis maintenant, sans remords de conscience, applaudir de tout cœur au splendide vêtement sonore que M. Vincent d'Indy jeta sur sa conception dramatique. Si je dois m'en tenir aux fragments exécutés par M. Colonne, ils suffiront, je l'espère, à caractériser la variété de ces inspirations, et, tour à tour, leur charme, leur tristesse, leur solennelle ampleur.

Quoi de plus jeune et de plus chaleureux, par exemple, que le délicieux prélude du premier acte ? Après l'ondulante et calme ascension du cor, de la flûte et du violon solo, il chante, sur le bercement délicat du quatuor, la grâce, presque enfantine encore, de l'adolescent endormi. L'on dirait la respiration rythmique d'un songe bienheureux ; et quand la voix grave et mâle des quatre cors reprend à son tour le thème d'une si fière tendresse, il ne reste vraiment plus l'ombre d'un doute que cette volupté demeure vierge de toute impureté, car jamais on ne vit plus exquise pudeur dans tant de passion.

Tout autre apparaît le caractère du dernier entr'acte.

Sur le tremblement douloureux des basses divisées, les violons et les flûtes lancent de rapides gammes ascendantes. Elles persistent durant tout le morceau, mêlant leurs lugubres sifflements aux sonneries des cuivres qui

disent la douleur de la patrie vaincue, aux fanfares sauvages clamant la mort et la dévastation. Je ne pourrais vous citer exactement les noms de ces thèmes, et pour cause. Certes on se documenterait facilement sur leur signification précise ; mais je m'en garderais, car *l'impression* causée par une telle musique dépasse, et de combien ! les *idées* que pourrait inculquer la connaissance analytique de ses intentions. Non vraiment ; je sens trop nettement ici tout ce que l'auteur a voulu rendre, pour y chercher autre chose que ces émotions à quoi tendent les arts sonores, et je les éprouve avec une netteté parfaite. Oui, c'est bien le pays en deuil qui gémit dans ces rauques appels, et le désastre dont il périt gronde encore au-dessus de ses vallées, parmi la voix stridente des archets.

D'ailleurs, une clarté merveilleuse distingue toutes les compositions de M. d'Indy et s'avère, plus que n'importe où, dans la scène finale chantée par M. Vaguet. Il serait trop long de l'analyser phrase à phrase ; mais ce qu'il y faut constater avec joie c'est d'abord le goût parfait avec lequel le compositeur sut garder un caractère de recueillement à ce finale susceptible de verser aisément dans la grandiloquence et qu'il maintint sur un domaine purement idéaliste, par la réserve de ses moyens et par l'austère dignité de son inspiration. C'est encore l'esprit de mesure, qui lui permit de se borner et de faire justement ce qu'il prétendait faire, qualité toute française, comme aussi la nature très directe de son langage mélodique. Et, quelles que puissent être leurs opinions personnelles, soit sur le livret, soit sur les tendances musicales du compositeur, tous ceux qui viennent d'écouter

une si magnifique péroraison ne sauraient manquer de reconnaître que c'est là quelque chose de noble et de réellement grand !

1er *avril* 1901.

Le 10 mars, la Société des Concerts Colonne a consacré toute une séance aux œuvres de M. Massenet. Un festival est toujours chose intéressante, quelque auteur que l'on y célèbre, (à la condition que les morceaux, dont l'audition se compose, appartiennent à des époques suffisamment diverses), parce que c'est un spectacle curieux et parfois émouvant de contempler toute une évolution pour en dégager, dans la mesure du possible, les lois qui la régirent. A cet égard on aimerait que les fragments exécutés se présentassent au programme suivant l'ordre chronologique de leur conception. Mais ce serait trop demander aux organisateurs de concerts, car ils affichent une sereine indifférence pour toute méthode, et je suis sûr qu'en leur parlant d'esprit philosophique on obtiendrait comme unique réponse un haussement d'épaules.

A l'auditeur, par conséquent, de rétablir les choses normalement et de se débrouiller parmi le heurt d'impressions auquel on le condamne. Mais j'en viens à ce qui me préoccupe dans le cas actuel.

Chaque fois qu'on organise, pour un musicien, l'un de ces concerts récapitulatifs, ou, pour un peintre, l'exposition générale de ses œuvres, aussitôt vous entendez parler de leurs diverses « manières ». Si l'on ne donnait à cette expression qu'un sens vague et superficiel, je la verrais employer volontiers, comme un moyen pratique de s'entendre. Mais, ces « manières », on prétend

les compter pour chaque auteur, on les fixe à tel nombre et bientôt on leur accorde la valeur de bornes absolues entre lesquelles doivent entrer de gré ou de force toutes les productions d'un maître. Ce besoin de cataloguer strictement conduit dans tous les domaines à de graves erreurs. En chromatique, par exemple, une habitude de langage a décrété que les couleurs du spectre doivent se ramener à sept, alors que dans une série indéfinie de nuances on pourrait aussi bien choisir un tout autre nombre de types. Or il a suffi de cette affirmation gratuite pour tromper nombre d'esthéticiens et leur faire voir immédiatement dans les sept notes de la gamme une correspondance précise avec les sept couleurs de l'arc-en-ciel, alors qu'en réalité ces notes ne correspondent pas au rouge, à l'orangé, au jaune, etc., mais aux différentes hauteurs, foncées, moyennes, claires, très claires, etc., d'une même nuance.

Des méprises de cette sorte se produiront partout où l'on ne comprendra pas que le nombre d'*états* d'un *acte* est indéfini, et que si vous prenez dix clichés à la seconde pour un cinématographe, vous pourriez en prendre aussi bien trente dans le même laps de temps, et alors ce qui vous paraît un état sur la première pellicule devient un acte par rapport à la deuxième, puisque sur celle-ci un mouvement qui paraissait nul s'est décomposé en trois phases, imperceptibles peut-être, mais cependant réelles.

Je parais très loin du festival Massenet ; j'en suis cependant tout proche et vais, par analogie, vous faire observer que si vous attribuez de 1880 à 1900 trois manières à l'auteur d'*Esclarmonde*, je puis immédiatement

les dédoubler et vous en montrer six. Au premier abord ceci doit paraître un jeu puéril, encore que dans l'appréciation d'un artiste l'importance m'en semble capitale. Car, si vous admettez ces divisions en « manières », vous conservez inévitablement dans l'esprit l'arrière-pensée que le peintre, le musicien, le poète choisit librement son genre et le change de propos non moins délibéré. Dès lors vous êtes en droit de lui intenter des procès de tendances, ou de lui adresser d'amers reproches dès qu'il cesse de vous contenter. Que si vous repoussez, au contraire, de telles divisions et ne considérez en ses transformations de forme ou de pensée que l'effet constant et fatal de l'évolution, vous pouvez encore le préférer à telle ou telle phase de cette évolution, mais vous perdez toute aigreur contre lui et, reconnaissant que l'ambiance et les antécédents agissent irrésistiblement sur ses œuvres vous devenez parfaitement équitable, en dépit de vos convictions personnelles.

Je crois que toute la question Massenet tient dans cette remarque : nous l'approfondirons tout à l'heure. Mais il faut avoir le courage de regarder les faits en face et de les étudier froidement... Il est incontestable qu'à l'heure actuelle M. Massenet, en dépit de ses succès persistants près de la foule, voit se tourner contre lui tout le clan des musiciens, avec une violence peu raisonnable et des façons le plus souvent de mauvais goût. Le fait me semble grave, parce que, (bonne ou mauvaise), l'influence de ce compositeur, sur ceux-là mêmes qui le renient, maintenant fut immense.

Je commence par l'avouer : j'aimais passionnément *toute* sa musique voici fort peu d'années encore; et

quiconque m'eût dit, lorsque *le Mage* parut, ne point trouver *le Mage* admirable, m'aurait fort étonné. Si j'ai beaucoup changé dans la suite, je conserve une admiration tout à fait intacte pour *Manon*, et très vive pour certaines œuvres comme *les Erynnies* et *Werther*. Mais n'aimerais-je plus rien de tout cela, je n'afficherais pas du moins l'ingratitude odieuse dont mes contemporains trouvent bon de payer tant de mélodies qui flattèrent les rêves de leur adolescence. Et si les jeunes musiciens ne se mentent point à eux-mêmes par snobisme en niant avoir autrefois tressailli devant les partitions de *Marie-Madeleine* et d'*Hérodiade*, tant pis pour eux ! Cela prouve qu'il n'eurent jamais vingt ans..., et je n'en suis d'ailleurs pas autrement surpris, quand je lis l'insensibilité de leurs âmes dans leurs propres élucubrations... ! Quelques-uns m'accorderont toutefois que le Massenet « de la première manière » s'affirma par certaines qualités appréciables de grâce, de charme et d'élégance. Dites plutôt inappréciables : vous vous en êtes tant servis ! « Mais, demanderez-vous, pourquoi donc depuis lors... ? » Voyons ! croyez-vous réellement que M. Massenet fût entré dans une voie différente en recherchant les effets de ce que vous appelez sa deuxième manière, — celle d'*Esclarmonde* — s'il n'avait senti les moyens de la première trop faibles pour exprimer ses émotions nouvelles ? Croyez-vous qu'il passa des folies charnelles de cette légende dramatique aux violences de la *Navarraise*, avec la seule idée de pasticher Mascagni ?... Vous le savez bien, vous tous qui produisez, pour quelle part infime entrent dans la conception de vos œuvres les calculs *à priori*, — du moins je vous le souhaite. Par le fait

seul que vous écriviez cela hier, aujourd'hui vous écrivez ceci, puis demain quelque autre chose encore.

Les dernières notes que les compositeurs inventent reposent en germe dans les premières lignes de leur premier ouvrage. Et comme elle éclate nettement cette loi pour le chantre de Manon !

Le chœur initial de *Marie-Madeleine* suffirait à mettre en nos mains le fil conducteur qui, sans solution de continuité, mène de cet oratorio jusqu'au *Cid* et du *Cid* à *Cendrillon*, par vingt degrés tous différents. tous dérivés les uns des autres. Ce qui faisait la séduction de ses œuvres anciennes devait irrésistiblement le conduire où nous le trouvons maintenant.

Pour lui tout l'idéal de la musique gisait dans les seules vibrations corporelles que nous procurent les bruits harmonieux, et la portée de ses efforts n'allait point au-delà de nos organes physiques. Il parcourait d'ailleurs en virtuose le voluptueux clavier, se cantonnant toujours, avec ses mélodies ondulantes et frôleuses, avec ses accords de pâmoisons et ses rythmes alanguis, dans le sensualisme des sons. Sensualisme quelquefois mystique, semblable à celui d'Angélique se délectant en cachette devant des bouts de soie blanche, et quelquefois morbide, pareil à celui de M. Pierre Loti répandu sur le tertre d'une tombe problématique.

Mais quand il en eut assez de ces amours langoureuses, il fallut à M. Massenet des émotions moins douceâtres. Ses mouvements prirent une allure trépidante, son orchestre se corsa, les héroïnes qui jadis roucoulaient se mirent à miauler comme des tigresses, et l'érotisme d'Esclarmonde et de Varedha fit son apparition.

Puis les étirements des flûtes et les soubresauts des trombones en démence lui parurent encore fades; alors en avant les fusillades, les coups de grosse-caisse, les duos en cinq-sec, tout le sadisme sonore que dès longtemps aurait pu prédire un critique avisé.

Dans tout ceci j'ai beau faire je n'aperçois qu'une succession normale de causes et d'effets et si l'on me parle de concessions au goût du public je répondrai qu'en fait d'opportunisme les créateurs en montrent surtout vis-à-vis de leurs inspirations. Pour peu que celles-ci coïncident aver les souhaits de la masse, on accuse l'auteur à succès de flatter les passsions populaires, on l'accable volontiers sous l'épithète de malin. Mieux vaudrait, au lieu de s'attarder à de si vaines apostrophes, comprendre que du point de départ dépend toute la carrière. Ne gourmandons point si fort M. Massenet d'écrire des *Navarraises* et des *Sapho*, mais reprochons lui, si nous en avons le courage, (nous nous montrerons ainsi plus justes), les trop exquises Meryem et les Salomé d'autrefois.

Ou plutôt ne lui reprochons rien ; chaque arbre porte les fruits qu'il doit porter. Mais tâchons par cet exemple d'acquérir un peu d'expérience pour nous-mêmes. Certes notre jeune musique ne risque pas aujourd'hui de s'enliser dans les voluptés sensuelles ; — je ne parle pas de quelques élèves du Maître, qui, tout de suite, abordent les muses avec des dépravations séniles, — mais elle se penche, au contraire, au bord d'un gouffre dangereux, celui de l'analyse à outrance. Et de ce côté la pente ne me semble pas moins fatale que de l'autre, ni moins redoutable, car elle nous conduirait sûrement vers la

sécheresse, le pessimisme et l'impuissance ; et ce sont encore là de vilaines « manières »...

Le troisième acte de *Siegfried* formait, le dimanche suivant, la pièce de résistance du concert Lamoureux. Inutile de répéter les incomparables splendeurs de ce duo surhumain, source inépuisable d'émotions. Mais il convient que je signale de nouveau, en passant, mon horreur pour la traduction d'Ernst. Quel infâme jargon !

L'enfant cher donnai-je à Wotan.

. . . . . .

Siegfried suis-je qui t'éveillai.

Pourquoi ces formes interrogatives ?

Quelque acte qu'ils fassent,
Au couple jeune, moi, je cède avec joie.

Est-ce une synecdoque ? Alors elle est téméraire.

Par lui je souffre, lui l'éveilleur;
Il rougit armure et heaume.

Siegfried porte donc un pot de peinture sur lui !

De rudes atteintes ne me meurtris.

Il me semble que « meurtrir par » n'eût pas été mal.

Quand les yeux en feu se dévorent.

Bon appétit !

Etc., etc... Et je parle ni des inversions continuelles, ni des hideuses allitérations, ni des hiatus les plus agressifs... Que voulez-vous ! Si ces barbarismes nous sont imposés à tout jamais, c'est encore le snobisme qu'il faut en remercier. Il en fera bien d'autres.

La matinée débutait par une *Ouverture* de M. Savard pour le *Roi Lear*. Cette page de noble allure demanderait le secours du geste. La variété des idées et les sursauts de

la forme s'y comprendraient mieux avec quelques évolutions scéniques pour en commenter le sens. On y trouve le développement habile et tumultueux de motifs sans grande portée, l'on y admire une certaine couleur shakespearienne; mais le morceau s'achève avec une déconcertante brusquerie, qui donnerait presque à regretter les cadences des vieux italiens.

15 *avril* 1901.

La société des concerts Colonne a donné, le 24 mars, une séance de musique tchèque dirigée par le chef d'orchestre de la Société Philharmonique de Prague, M. Oscar Nedbal. M. Nedbal est un artiste de valeur : il conduit avec beaucoup de soin, de goût et de véhémence, fait partie, comme altiste, du célèbre quatuor tchèque, et, compositeur de mérite, prouva l'autre jour une modestie rare en n'inscrivant aucune de ses œuvres au programme dirigé par lui. Retenir son nom me paraît un devoir.., en même temps qu'un jeu facile.

Avec des œuvres d'inégal intérêt ce concert nous a révélé cinq ou six auteurs contemporains. A vrai dire, je pensais trouver à la musique tchèque un goût plus prononcé de terroir, et bien que le parti national, auquel appartiennent ces auteurs, lutte énergiquement contre le pangermanisme pour conquérir son autonomie, je n'aperçois pas de différences spécifiques bien tranchées entre leurs productions et celles de la moderne Allemagne. Depuis le moyen-âge, du reste, les deux races ont eu de continuels rapports et les mélodies tchèques, en vertu de l'influence morale coutumière exercée par les vaincus

sur les vainqueurs, durent s'infuser profondément dans l'art germanique au dixième, au treizième et au dix-septième siècles notamment. De telle sorte que, pour nous, dont les œuvres symphoniques se sont presque entièrement germanisées sous l'influence des Bach, des Beethoven et des Wagner, la musique tchèque, trop voisine de la leur, perd tout caractère particulier, toute saveur d'exotisme et l'on nous affirmerait vainement le contraire.

Antoine Dvoràk est parmi les compositeurs vivants le chef reconnu de cette école. On nous a donné de lui deux *Danses slaves*, (dont le coloris orchestral se distingue par plus de crudité que d'éclat ou de finesse), avec une longue *Symphonie en mi mineur*, dite le « Nouveau-Monde ». Cette œuvre m'a vivement déçu. Chacune des idées qui la composent révèle assurément un musicien fort expert et de tendances élevées; mais entre les divers fragments la cohésion fait défaut, l'intérêt s'émiette et l'attention tiraillée se fatigue. En un mot, si l'ouvrage s'affirme symphonique, c'est par son titre seul.

Je ne cherche point de querelle de genre à M. Dvoràk. Libre à lui de ne pas user de ces thèmes concis et de ces signes brefs qu'on mêle en une mosaïque vive et preste, ou que l'on choque rapidement les uns contre les autres pour en tirer de brusques éclairs, des lueurs scintillantes, ainsi que l'a fait Beethoven dans ses plus admirables allegros. Mais si l'on choisit le procédé qu'illustra Mendelssohn et dont Schubert se servit triomphalement, si l'on veut développer les mélodies ou répéter longuement un dessin comme parti pris décoratif, encore faut-il que les courbes successives et que les diverses hachures d'un même mouvement ne soient pas simplement juxtaposées

mais s'entrepénètrent, se fécondent réciproquement, se lient ensemble, soit par une étreinte conjonctionnelle, soit par un étroit rapport de filiation... C'est ce qui manque dans la symphonie, le Nouveau-Monde. L'assemblage n'y est pas intime et, si j'ose employer un terme de charpentage, voici de la musique entièrement dépourvue de tenons et de mortaises.

Le défaut que je signale éclate à la fois dans la forme rythmique et dans l'intensité sonore. Les groupes d'instruments qui se partagent l'exposition d'une même pensée ne sont pas toujours combinés de manière à lui ménager un volume de voix constant; la gêne qu'en éprouve l'auditeur se devine. Et, si dans le courant d'un même rythme l'absence de liens se peut encore tolérer, il n'en va pas de même quand on passe directement d'une allure à une autre. Je ne connais, par exemple, rien de plus pénible que le déclic du presto final : on dirait que l'allegro ne sait comment s'y prendre, quand il lui faut lâcher ce dernier mouvement!

La *Marche funèbre* de Fibich, tirée de « la Fiancée de Messine », offre peu de relief et les trois *Chansons tchèques* de Dvoràk, Prochazka et Smetana, m'ont laissé d'assez vagues souvenirs. Elles furent dites cependant avec beaucoup de succès par Mlle Emmy Destinn, de l'Opéra impérial de Berlin. Cette jeune cantatrice possède une belle voix et de fort jolies épaules, s'habille mal et chante Massenet et Saint-Saëns dans le texte, avec un accent déplorable : c'est plus qu'il n'en faut pour soulever le public français qui s'attendrit infailliblement devant les efforts des artistes étrangers à prononcer notre langue et à s'habiller comme à Paris... surtout si ces efforts

témoignent de leurs difficultés en demeurant infructueux.

Deux numéros du programme m'ont, en revanche, très vivement satisfait. D'abord le poème symphonique de Smetana, *Vltava*, extrait du cycle : « ma Patrie ». Vltava c'est la Moldau, dont les méandres assurent la richesse de la Bohême. Sans tomber dans aucune mesquinerie descriptive, le célèbre musicien tchèque a merveilleusement rendu la marche du fleuve et les caractères diversement pittoresques de son cours. Un thème de style populaire en célèbre l'épanouissement de la façon la plus heureuse, et l'on a surtout goûté le passage, d'une couleur charmante, où les battements lents et réguliers des flûtes dans le médium peignent le calme éveil des ondines, à la clarté de la lune, sur les flots argentés. C'est tout à fait exquis.

J'ai peut-être apprécié davantage encore la Suite de M. Josef Suk pour instruments à cordes, appelée *Sérénade*. M. Suk, second violon du Quatuor tchèque, est un tout jeune compositeur, né en 1874 à Krecovice, en Bohême. Il est l'élève et le gendre de M. Dvoràk, et fera quelque jour, où je me trompe fort, parler de lui dans le monde musical. Ecrite avec une aisance remarquable, une continuelle variété de timbres, en dépit du seul emploi des archets, et l'adresse la plus consommée, cette Suite, qui célèbre les rêves et les enthousiasmes de la jeunesse, possède, en effet, le rare mérite d'exprimer des sentiments réellement jeunes. On y trouve l'abandon lyrique d'une âme qui vibre fortement et ne rougit pas de ses impressions, donne franchement le meilleur de soi-même, et ne connaît pas cette peur, qui ronge trop

de musiciens chez nous, de s'exprimer clairement, sans réticences, avec l'expansion naturelle aux poitrines gonflées d'audace et de printemps. A la bonne heure ! et que cela réchauffe, le rayonnement d'un talent sincère !

Le Vendredi et le Samedi saints, l'Association des concerts Lamoureux a donné, deux fois de suite, la *Symphonie avec chœurs*, de Beethoven.

Je me trouve, malheureusement, inapte à parler, comme il siérait, de cette œuvre stupéfiante, qui pourtant nous fut présentée, l'autre soir, d'une manière si limpide et si nette.

Quand le vieux Gurnemanz conduit Parsifal sous la coupole de Mont-Salvat pour l'initier aux divins mystères, le jeune homme, rempli de terreur, contemple l'auguste cérémonie, mais n'en saisit pas le sens et le vieillard chasse brusquement cet éphèbe dont les yeux ne se désillèrent point, que n'illumina pas la lumière d'en haut.

Devant la *Symphonie avec chœurs*, me voici pareil, hélas ! au futur roi du Graal ; je contemple, avec tout le respect qu'il m'inspire, le colossal chef-d'œuvre ; inutilement j'essaie d'en pénétrer les arcanes.

Ce n'est point que la beauté fulgurante m'en échappe. A la vue de la coupe mystique Parsifal demeurait inerte. Plus heureux que lui je sens du moins la splendeur du merveilleux ouvrage que nous légua Beethoven. Mais le « sentiment » n'est pas « l'intelligence », et j'ai beau frémir d'un indéfinissable transport devant ces chants grandioses, devant ces insondables mélodies, je ne sais quelles en sont ni la valeur précise, ni la portée réelle.

Certes j'estimerais stérile toute explication littéraire à

de la musique souverainement belle en soi. D'ailleurs la poésie de Schiller, sur laquelle est bâti le dernier allegro, suffirait à satisfaire une telle curiosité. Or, loin de procurer l'assouvissement à mon appétit de savoir, les termes de cette poésie me gênent bien plutôt, et quand je tressaille en présence du finale, aux accents de la voix humaine, voix de mes frères exprimant, par ses cris, mille espoirs et mille ivresses qui palpitent aussi dans mon cœur, j'aimerais presque mieux qu'elle ne proférât les mots d'aucune langue. Car les pensées de joie ou de liberté, prises dans le sens exclusivement social qu'on leur attribue, ne suffiraient point à m'expliquer un tel débordement d'harmonies, une semblable magie de rythmes. Non, non ! l'esprit de Beethoven devait planer à cette heure et plus haut, et plus vite, et, s'il se peut, d'un vol plus solennel que ne font les aspirations politiques des peuples, même fouettées par le souffle des ouragans ethniques. En écrivant ces pages inouïes, peut-être songeait-il, — comme chacun de nous y songe à de certaines minutes, — peut-être songeait-il aux profondeurs infinies où grouillent, encore ignorées, les vérités éternelles dont la connaissance est l'unique raison d'être des générations futures ; et pour s'être penché sur la margelle du puits, il se releva sans doute avec une telle épouvante, que ses mains brassèrent un mélange de sonorités, le plus formidable qui soit au monde... Affirmer que cet amalgame de notes si fantastiques ne dépasse point les sensations immédiates dont il nous ébranle, ce serait nier d'un seul coup l'intelligence humaine tout entière.

C'est donc ici que ma peine commence, puisque l

mal de ne comprendre point vient corrompre en mon âme le bonheur d'être ému.

Sans parvenir à discerner les raisons d'une si miraculeuse éloquence, en vain j'écoute l'orateur et ses inflexions poignantes et ses magnifiques périodes. Que célèbre-t-il ainsi ? nos faiblesses conscientes et nos insignes douleurs, ou bien nos espérances, nos aspirations et nos gloires ? Quelles profondeurs a-t-il pénétrées, ce génie ? quels mystères dont je ne puis mesurer, à ses accents, la nature et la majesté sublimes ?

Dès le seuil du temple, dès le premier *allegro*, dont les quintes descendantes m'entraînent vers des cryptes redoutables, je sais à n'en pas douter qu'il se passe derrière le mur épais du Saint des Saints quelque chose d'inconnu, d'effarant et de gigantesque, dont tremble le symphoniste lui-même, et qu'il ne retrace qu'en frissonnant. — Mais quel est ce problème de conscience ou cette loi cosmique, dont le tumulte assourdi de l'orchestre reconstitue les intimes données ?... J'entends bien *le scherzo*, régulier comme la marche du temps, fatal comme une combinaison chimique, et ces quatre coups rebondissants de la timbale qui me glacent à trois reprises d'un indicible effroi. — Mais quelle cause déchaîne ce mouvement ? quel vertigineux concept surgi de quelle commotion mentale ?... Puis voici la quiétude radieuse de l'*adagio*, cette action de grâces de la création tout entière dans le calme illimité de son triomphe sur les ténèbres de l'abîme : — mais quelles ténèbres ? et de quel abîme ? Et pourquoi chantent-elles enfin, toutes ces voix, avec tant de certitude et d'élan, de reconnaissance et de passion ? Quel monstre vient-on de

terrasser, quel terrible adversaire de la Vie, de l'Amour et du Savoir ?. . . . . .

. . . . . .

Je l'ignore.

Un vague pressentiment toutefois me laisse encore l'espoir de pénétrer un jour dans le sanctuaire. En tous cas, me souvenant avec « l'Imitation » que l'homme a deux ailes pour s'élever au-dessus des choses de la terre, la pureté de cœur et la simplicité d'intention, je m'abandonnerai naïvement à la Neuvième Symphonie jusqu'à ce qu'elle me livre son secret. Car je ne saurais me contenter d'une jouissance faite de satisfactions corporelles, sans la possession de l'âme. Il en reste aux lèvres un goût trop amer de fiel et de cendre. Et l'Art, délicieux mensonge lorsqu'il ne vise pas au delà de sa propre essence, n'atteint vraiment ses pleines destinées, comme c'est assurément le cas pour l'œuvre suprême de Beethoven, que s'il dépasse la valeur des moyens émotionnels, et frappe avec puissance un but nettement psychique. Dès lors il vaut surtout comme signe, et celui-là vraiment serait trop vite satisfait qui, s'arrêtant aux apparences extérieures du symbole, ne tenterait pas d'en soulever les voiles, pour contempler le foyer lui-même et pour saisir, vivante et féconde, derrière la sensation, l'Idée, l'Idée sublime, par quoi seul valent ici-bas les formes et les désirs !

SAISON 1901-1902

SOMMAIRE. — Les Danses du *Prince Igor*, de Borodine. — Les Préludes de *l'Ouragan*, de M. Bruneau. — La *Symphonie pathétique*, de Tschaïkowsky. — A propos des *Symphonies* de Beethoven. — La *Symphonie en ut majeur* de Weber. — La *Symphonie fantastique*, de Berlioz. — *L'Adonis*, de M. Théodore Dubois. — Mélodies modern-style. — L'andante de la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven.

1er *novembre* 1901.

Les concerts Colonne et Lamoureux ont rouvert leurs portes le dimanche 22 octobre.

Au Nouveau-Théâtre on nous annonce peu de nouveautés pour la saison ; mais les soins que M. Chevillard apporte à toutes les œuvres jouées chez lui permettent, en revanche, de compter sur des exécutions impeccables.

La première séance nous confirme dans cet espoir : on ne saurait atteindre un plus haut degré d'habileté que ne fait son orchestre dans *la Symphonie avec chœurs* et dans les *Danses polovtsiennes* de Borodine. Un délicieux régal, ces danses du *Prince Igor* ; un mets où les plus

véhémentes épices aiguisent la saveur de contours absolument classiques.

Le *Prince Igor* restait inachevé quand mourut Borodine en 1887; Rimsky-Korsakow et Glazounow terminèrent l'opéra de leur camarade, et les danses polovtsiennes furent instrumentées par le premier d'entre eux, l'auteur de *Shéhérazade* et d'*Antar*, poèmes orientaux si merveilleusement lumineux !

Tout autre est le coloris cette fois.

Rappelez-vous l'impression que dégageaient au Trocadéro les salles russes, en 1900 : une odeur violente et subtile qui prenait à la gorge dès l'entrée ; les essences des bois, les aromates et les senteurs de fourrures s'amalgamant en un parfum capiteux et lourd, tandis que le regard s'enfonçait voluptueusement dans les toisons profondes, se noyait parmi les flots d'étoffes sombres et chatoyantes.

La musique de ces danses offre quelque chose d'analogue. Les harmonies en sont riches, mais atténuées, scintillent, mais derrière des voiles. Les mélodies, tantôt rêveuses et tantôt brutales, se perdent dans une brume qui en amortit les chocs incessants, n'offrent que des contours émoussés. Tout cela, ces lignes nerveuses et fuyantes, ces couleurs infiniment nuancées, mais toujours rompues, où la blancheur des flûtes s'estompe elle-même de cendres crépusculaires, où la voix rauque des altos renâcle sans cesse, où les harpes mettent des bruits de fêlures, où la batterie pose des lueurs tristes comme il en passe sur la peau des renards bleus, où les voix même paraissent étouffées...., tout cela donne l'ensemble le plus lointain, le plus étrange et le plus sau-

vage qui se puisse concevoir. C'est une symphonie fauve et suave ; l'âme slave tout entière s'y dérobe avec de troublants reflets d'obsidienne, et les danseurs qui peuvent évoluer sur de tels rythmes, je me les imagine pareils aux chats de notre Baudelaire :

> Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques.
> Et des parcelles d'or ainsi qu'un sable fin
> Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.
> . . . . . .

Aux concerts Colonne, le programme de la saison nous annonce un choix d'œuvres plus méthodique. Jouer une symphonie de chaque maître du genre, en suivant avec soin l'ordre chronologique, c'est un heureux dessein, d'autant plus que le choix des ouvrages annoncés paraît judicieux. Mais il est évident que les appréciations personnelles jouent, en pareille matière, un rôle considérable, surtout pour les compositeurs modernes.

En tous cas, la saison promet d'être bonne. Elle serait meilleure avec un accueil plus large pour les jeunes musiciens. Ils sont, chez nous, toute une élite de chercheurs et de maîtres nouveaux, dont les productions n'attendent que le grand jour. Malheureusement, il faut le reconnaître, si la porte ne leur est pas très largement ouverte par nos cappelmeisters parisiens, le public n'a qu'à s'en prendre à lui-même. Il est d'un invraisemblable misonéisme, et je crains de n'en apercevoir que trop nettement la cause. Même quand il se plaît aux premières auditions d'une œuvre, il ne le montre qu'à peine. Avant de « s'emballer » il veut être sûr de l'approbation des pontifes, et la crainte de paraître « gobeur » le paralyse dans son enthousiasme.

Mais faut-il s'étonner que le snobisme tue l'intelligence après avoir tué le cœur ?

15 *novembre* 1901.

Au Concert Colonne du 27 octobre, *les Impressions d'Italie* de M. Gustave Charpentier, jouées avec beaucoup de vie et de morbidesse, remportèrent un gros succès. La belle pâte musicale de cet ouvrage ne suffit pas à me le faire apprécier dans toutes ses parties. J'en admire vivement certains passages comme *A la Fontaine* et *A Mules*, et surtout comme cette grouillante évocation de *Naples*, qui révéla si brillamment les dons de coloriste et l'inspiration puissamment populaire du jeune compositeur. Mais je souhaiterais plus de profondeur dans la peinture des sentiments, et je ne prise guère l'émotion superficielle quoique chaleureuse du numéro intitulé *Sur les Cîmes*.

Avec les préludes de *l'Ouragan*, disposés en deux parties, nous entrons dans un tout autre domaine. Bien que les deux groupes de cet arrangement nouveau se terminent par des mouvements calmes, peu susceptibles de capter les applaudissements, ils ont eu beaucoup de succès, je me plais à le reconnaître. Ici l'émotion ne vise pas au lyrisme, elle s'exprime, au contraire, par des moyens qui s'efforcent d'être aussi naturels que possible et qui, dramatiquement, doivent réaliser un grand effet. Au concert le courageux parti pris de M. Bruneau, — parti pris qui tend à s'exagérer de jour en jour, comme toutes les fortes convictions, — laisse voir, à mon sens, un côté vulnérable. Dans quel-

que branche que ce soit, l'art conçu d'après les formules chères à M. Zola, procède plus comme la démocratie que comme la nature ; je veux dire plutôt par *élection* que par *sélection*. L'on prend au milieu de la foule quelques individus, presque au hasard, pour en faire la représentation nationale, au lieu de choisir, avec de lentes et sûres méthodes, les types les plus susceptibles d'amener un progrès dans l'espèce. La musique réaliste agit de même. Elle possède l'avantage de représenter sans fard, tels quels, des thèmes spontanément jaillis au contact d'une émotion, ou en face d'un paysage. Elle a peut-être le tort de ne pas soumettre suffisamment ses inventions au crible du goût, qui est la pierre de touche individuelle, indiquant au créateur les chances de durée de ses conceptions, leur pouvoir de résistance dans la lutte pour la vie. « Tout ce qui est vrai contient en soi des germes de permanence ! » dira-t-on. Mais il reste justement à savoir si le vrai de la vie demeure le vrai dans les images artistiques, alors même que celles-ci ne sont pas condensées par des synthèses suffisamment mûries, par des abréviations suffisamment délibérées ; en un mot, s'il peut y avoir de l'*art* sans un peu d'*artificiel* ?... Dans les préludes de *l'Ouragan*, les thèmes de M. Bruneau m'apparaissent avec l'incontestable mérite d'une simplicité franche et très active, mais avec le défaut des expressions imparfaites, n'ayant pas le droit de se dire le symbole de ce qu'elles expriment, parce qu'elles en sont l'extrait aléatoire plutôt que l'abrégé typique.

De telle sorte que, dans cette matinée, mon plaisir le plus complet vint du *Concerto en ut mineur* de M. Saint-

Saëns. Un concerto ? mon Dieu oui ; et même un concerto de piano !!! Mme Clotilde Kleeberg l'a d'ailleurs admirablement joué. Je pourrais énumérer les qualités de cette artiste, mais, pour vous faire grâce des clichés ordinaires, je me contenterai de dire combien j'admire le finale du bel ouvrage, avec son thème à trois temps, si robuste et si nerveux, qui, d'abord imposé par le piano sur les pizzicati des cordes, se renouvelle ensuite dans tout l'orchestre, sans cesse divers et neuf, toujours aussi pur de galbe, toujours à la même échelle, clair et précis comme la colonnade d'un temple grec lorsque le soleil y verse à midi ses rayons implacables.

Je crois que le 3 novembre, au concert Lamoureux, ce fut encore M. Saint-Saëns qui me réjouit le mieux avec son *Rouet d'Omphale*. En écoutant une fois de plus cette musique, si directe et si colorée tout ensemble, on est vraiment fier d'être « né natif » du pays de France, qui sait concilier les formes harmonieuses des races latines avec la profondeur de pensée des Celtes et des Germains, et l'on maudit les pauvres impuissants, dont les efforts s'acharnent à rendre laides et confuses les manifestations de la pensée, que nos pères appelaient si justement les belles-lettres et les beaux-arts.

La *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky, merveilleusement interprétée par M. Chevillard et par ses musiciens, souleva le même jour des bravos unanimes. Quand ils se sont calmés, une voix audacieuse et retentissante a crié que c'étaient les interprètes et non l'ouvrage qu'on applaudissait. Je ne sais pas si je suis de l'avis du vociférateur, car j'entendais pour la première fois ces quatre pièces, dont le lien m'échappe, et j'aurais

besoin de les réentendre. A priori, je dois avouer qu'elles m'ont plutôt intéressé. L'orchestration en est chaude et ferme, les développements s'y affirment logiques et pleins d'ampleur. Quant au reproche de vulgarité, je crois bien qu'on ne songerait pas à l'adresser à cette musique, si le titre de Symphonie, surtout de Symphonie pathétique, ne supposait une certaine dignité d'expression qui, sûrement, n'y est pas atteinte. Mais appelez cela : Suite d'orchestre, et vous aurez quatre morceaux dont deux surtout, la danse à cinq temps et l'allegro vivace, ont beaucoup de caractère. Cet allegro, qui doit représenter, je suppose, le pathétique militaire est particulièrement animé. Toutefois, preuve irrécusable à mon point de vue, de son caractère prosaïque, et, comment dirais-je ? un tantinet *bourgeois*, l'expression du patriotisme guerrier ne m'y apparaît pas très clairement. J'y vois plutôt la musique du régiment jouant au kiosque municipal, sous la pluie, qui d'abord tolérable, finit par tomber en telles averses que la foule se réfugie dans les entrées, jusqu'au moment où le ciel plus clément permet au bon public de venir écouter la fin du pas redoublé, qui se répercute aux quatre coins de la place. Peut-être n'est-ce pas très pathétique, mais c'est tout de même très musical et très enlevant.

Quant à la *Symphonie en ut majeur*, je l'ai entendue avec un très vif intérêt, bien qu'interprétée non sans quelque sécheresse. Evidemment ni les thèmes, ni la facture ne présentent, dans ce premier grand ouvrage de Beethoven, la magnifique ampleur que le Maître sut leur donner plus tard. Il contient pourtant les prémices d'une moisson splendide et des qualités de concision qui

manquent, hélas ! dans presque tous les chefs-d'œuvre du symphoniste. Si l'on veut désigner quelque passage caractérisant l'aube d'un nouveau génie, je m'étonne qu'on ne cite jamais cet endroit du scherzo où les premiers et les seconds violons battent régulièrement à la tierce, en s'élevant d'un demi-degré toutes les deux mesures, cependant que les basses et les anches se répondent par de brèves syncopes entrecoupées. Je crois bien qu'avant Beethoven on n'avait jamais réalisé d'une façon aussi abstraite de la pure atmosphère symphonique, de la couleur à ce point dénuée de forme. C'était un frisson nouveau qui naissait en musique.

... Mais à vrai dire, je suis un peu comme ces admirateurs de Raphaël qui, parmi les toiles du divin Sanzio, préfèrent celles où pas encore il n'était tout à fait lui-même, celles où l'influence de Mantegna et du Pérugin se faisait légèrement sentir. Et je me demande, voici déjà longtemps, si pour l'art musical ce ne serait pas un bienfait immense que les jeunes compositeurs se lançassent dans le prébeethovenisme, comme sous l'influence de Rosetti, les peintres anglais se lancèrent dans le préraphaëlisme, avec une ardeur que les événements justifièrent depuis.

A coup sûr, dans la première symphonie, je préfère infiniment les trois autres mouvements à l'andante, et dans celui-ci je rencontre d'un bout à l'autre deux défauts qui se retrouvent dans presque tous les andantes du maître et qui me les gâtent beaucoup. Autrefois j'aurais rougi de l'ennui qu'ils me causaient; je n'osais même pas m'avouer cet ennui. Maintenant je suis revenu de tous les fétichismes et je n'hésite plus à ne croire que moi-même, quand

mes sentiments et ma raison m'affirment quelque chose. Or on ne me persuadera jamais que plusieurs des andantes de Beethoven n'ont pas deux vices capitaux : le *morcellement* et la *monotonie*. Nous le constaterons plus formellement encore dans la Symphonie en ut mineur, mais dès ici regardez cette phrase de six mesures, fort jolie en soi, ce qu'elle a de bref, de cru, de limité dans son utilisation. Voyez comme elle va revenir, revenir sans cesse, toujours identique d'impression et de sentiment, même quand les valeurs changent, parce que ni le dessin, ni la couleur ne varient jamais. Les valeurs brèves ou les valeurs longues mettent un peu plus, un peu moins de hachures dans les contours, mais c'est toujours également appuyé, jamais estompé, jamais noyé. Pas de reflets ; tout y sonne avec les mêmes exigences ; et comme c'est souligné ; comme cela s'arrête souvent pour repartir et redire la même chose ! Vainement basses ou violons s'étirent tour à tour en sinuosités régulières et rases ; ni le cœur ni l'esprit n'apprennent rien de neuf, et la noblesse du mouvement ne dissimule pas l'inutilité des commentaires. C'est de l'Ingres musical ; et qui fut plus insoucieux de l'atmosphère que le peintre de l'Odalisque ? Il y a le style, je sais bien, et le plus admirable style. Aussi je n'exagère ma pensée que pour insister plus clairement sur cette différence extraordinaire, et que nul ne semble remarquer, entre le dessinateur profond, mais ergoteur et compassé de beaucoup de pièces lentes, et le symphoniste prodigieux des mouvements rapides.

1er *décembre* 1901.

La seconde symphonie de Beethoven est peut-être, après la sixième, la plus homogène de toutes. L'orchestre des Concerts Lamoureux a donné cette *Symphonie en ré majeur*, le 10 novembre, avec une souplesse, une précision, un brio véritablement incomparables et qui nous ont permis de goûter, aussi parfaitement qu'il est possible de le faire, la beauté parfaite, la grâce alerte, juvénile et forte d'une telle œuvre. L'exécution du finale, notamment, fut si prompte, si gaie, si robuste, que désormais je ne sais plus aucune musique d'une allégresse plus saine, ni rien de plus héroïque, par exemple, que la modulation en ut majeur des bassons clamant la joie d'aimer et de vivre au milieu du vigoureux accompagnement des cordes. Et ces appogiatures enthousiastes! et ces trilles nerveux ! et la course trépidante et sûre des croches répétées ! et cet adorable chuchotement qui, sur les contretemps apeurés des violons, vient confier par deux fois une pédale mystérieuse de l'harmonie, tandis que, sourdement, les basses se laissent tomber à coups d'ailes rapides ! Ah ! combien délicieux tout cela ! quelle verve, quel poème de printemps et de passion triomphante !

Les autres mouvements sont aussi remarquables d'ailleurs; le premier allegro, dans une note presque identique, tout fait de joyeux glissements et de fanfarantes interjections, et l'andante, l'andante le plus exquis, je pense, que Beethoven ait jamais écrit. « Il n'est point, dit Berlioz, traité de la même manière que celui

de la première symphonie; il ne se compose pas d'un thème travaillé en imitations canoniques, mais bien d'un chant pur et candide, exposé d'abord simplement par le quatuor, puis brodé avec une rare élégance, au moyen de traits légers dont le caractère ne s'éloigne jamais du sentiment de tendresse qui forme le trait distinctif de l'idée principale. C'est là cette peinture ravissante d'un bonheur innocent à peine assombri par quelques rares accès de mélancolie. »

Cette courbe chantante, cette continuité mélodique me permettent précisément de goûter le second mouvement de la Symphonie en ré, bien plus que la plupart des autres andantes beethoveniens, parce que j'y sens l'éclosion spontanée d'une page musicale venue d'un seul coup, d'un même jet, sans l'intervention d'aucune volonté d'écriture. Jamais le « travail » symphonique ne donnera semblable cohésion pour un mouvement lent et chantant, — je ne parle ni de la fugue ni des mouvements rapides, — et si je disposais d'exemples gravés j'aimerais à faire voir comment, sans aucun parti pris d' « imitation », par la simple unité de sentiment, les divers endroits de la mélodie atteignent, en l'espèce, une similitude absolue de lignes et de couleurs.

Je sais bien qu'en disant, l'autre jour, que les andantes me paraissent dans les symphonies de Beethoven d'une contexture moins heureuse que les allegros ou les scherzos, j'ai paru follement téméraire et quelque peu blasphémateur; ce sont deux titres qui ne sont pas faits pour me blesser, et j'espère démontrer, la prochaine fois, sur la deuxième partie de l'ut mineur, modèle du genre, que mes blasphèmes et ma témérité ne manquent pas de

raison. Dans tous les cas, l'amour que je porte à la douce rêverie de la symphonie en ré ne contredit aucunement mon opinion sur ce point; je crois plutôt qu'elle la corrobore.

Le dimanche suivant, M. Colonne donnait une matinée de longueur raisonnable et qui fut des plus intéressantes. Je citerai seulement l'excellente exécution du « Morceau symphonique » de *Rédemption* et passerai rapidement sur la *Symphonie en ut majeur* de Weber. Avec l'intention d'être sérieuse, cette œuvre m'a paru friser de près la bouffonnerie; un rien de vouloir suffirait à l'y amener. L'adagio commence par une phrase de hautbois vraiment mordante et belle; mais il avorte presque tout de suite. Son excuse est d'être court. Le scherzo, qu'on présente comme le meilleur passage, ne me semble point tel; ses trilles lui donnent quelque chose de saccadé qui confine précisément au comique, et le trio reste plat malgré certaine reprise des cordes assez bien venue. Le finale passerait facilement pour une ouverture d'Auber ou de Boïeldieu, mais toujours avec des intentions quasi-facétieuses. Et je préfère, en somme, l'allegro du début. Des petites poursuites fort amusantes y mettent leur espièglerie, et les bassons lui communiquent un aspect très particulier. D'ailleurs ces instruments, en dominant dans tout l'ouvrage, y apportent une couleur spéciale, mais un tantinet scatologique.

... Le gros morceau du programme était la *Symphonie fantastique* : il a valu à M. Colonne une ovation légitime et chaleureuse, car ce chef d'orchestre excelle à rendre la musique française et romantique, et conduit Berlioz avec une magnifique autorité. Vraiment on ne

saurait jouer avec plus de vie, de fougue, ni de « panache » que ne l'ont fait l'autre jour les musiciens du Châtelet. L'œuvre s'y prête fort bien d'ailleurs. Tudieu! quel délire! quelle musique littéraire! quelle intellectualité dans le jeu des timbres! quelle puissance descriptive! La note explicative que Berlioz a rédigée lui-même sur son effrayant chef-d'œuvre en est la meilleure analyse; aussi n'hésité-je pas à la transcrire ici malgré sa longueur.

« Un jeune musicien, d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en images musicales. La femme aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

Première partie. — **Rêveries, Passions.** — Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce *vague des passions*, ces mélancolies, ces joies sans sujet, qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

Deuxième partie. — **Un bal.** — Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu du tumulte d'une fête brillante.

Troisième partie. — **Scène aux champs.** — Un soir d'été, à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la

scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante; mais *elle* apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent : si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche..., bruit éloigné du tonnerre..., solitude..., silence...

Quatrième partie. — **Marche au supplice.** — Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance au son d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'*idée fixe* reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième partie. — **Songe d'une Nuit de Sabbat.** — Il se voit au Sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La *mélodie aimée* reparaît encore; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est *elle* qui vient au Sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*, ronde du Sabbat et le *Dies iræ* ensemble. »

Les trois premières parties sont fort belles déjà : la première exposant avec intensité ce que l'auteur nomme

si bien son amour volcanique, — ils n'y allaient pas de main morte les gens de 1830, et j'aimerais à voir la même fureur passionnée chez nos contemporains !... la seconde délicieusement française par la délicatesse, la concision, l'élégance souple et svelte; la troisième enfin d'une fraîcheur idéale, un pur bijou de poésie agreste, avec cette fin curieuse où le cor anglais chante solitaire sur l'harmonieux roulement de quatre timbales.

Mais surtout les dernières parties réalisent une beauté singulièrement terrible. Cette *Marche*, où le condamné, (que l'on sent tout d'abord envahi par la terreur du prochain supplice), ne garde même pas l'amère douceur de se replier sur lui-même, tant les trompettes affirment impérieusement l'acte et broient inéluctablement la pensée; ah! cette marche est épouvantable !... Et quelle géniale conception d'avoir songé que la plus horrible douleur est de ne pouvoir s'attendrir, et qu'une sécheresse imposée doit paraître encore plus cruelle aux misérables que le désespoir et la crainte. Songez-y donc : les joyeuses fanfares de la mort !...

Le *Songe d'une nuit de Sabbat* ne dégage pas un effroi moindre. Cette transformation de la « mélodie aimée » en quelque chose de sautillant et de visqueux et du *Dies iræ* en un jacassement sacrilège offre un caractère étrangement poësque ou baudelairien. Musique humide, molle et froide comme le terreau plein d'ossements et de limaçons, dans les cimetières de cauchemars; évocation gigantesque dans l'atroce!!!

15 *décembre* 1901.

Les concerts du 24 novembre et du 1er décembre ne nous apportèrent pas grandes nouveautés, du moins nouveautés bien intéressantes.

Pendant qu'à la rue Blanche, M. Sauer, l'éclatant pianiste viennois, jouait de façon sûre (avec un accent circonflexe, et des bras de même), un concerto de sa composition dont la banalité fut généralement reconnue, l'orchestre Colonne donnait la première audition d'*Adonis*, poème symphonique de M. Théodore Dubois. Cette œuvre, écrite en l'an de grâce 1901, — oh ! combien de grâce, en effet ! — reçut un accueil plutôt froid des personnes indulgentes et bien élevées, mais très chaleureux en revanche de la part des autres. L'analyser ? Non certes ; le respect qui s'attache aux autorités constituées ne me le permet pas. Mais procurez-vous le verdoyant programme, sur la couverture duquel une jeune personne légèrement vêtue mange des biscuits de Reims. Ouvrez-le. Vous y trouverez une jolie réclame pour des phonographes et une autre pour *Adonis*. Cette dernière porte gravés des spécimens donnant une idée de la marchandise. Fa, sol sol, la la, do do, ré ré do ré si *b*, la sol ! avec la manière de s'en servir. Et si vous avez un flûtiste parmi vos connaissances, faites-vous jouer le petit trait de la page 3. Vous m'en direz des nouvelles !

A la même séance, la délicieuse *Africa* de Saint-Saëns obtint, elle aussi, le plus vif succès... Un grand peintre, qui, pour se reposer des vastes compositions décoratives, s'amuserait à synthétiser, dans un émail, les figures

ardentes et colorées du Sahel ou du Sahara, ferait à peu près ce que l'auteur de *Samson* réalisa magistralement dans sa lumineuse fantaisie pour orchestre et piano. Mme Roger-Miclos communique à cette pièce un merveilleux caractère. Esprit, clarté, puissance, rien n'y manque, et précisément le jeu de la brillante artiste n'est pas sans évoquer, dans sa perfection hautaine, les qualités d'un magnifique champlevé, dont il a les couleurs profondes et la belle précision de contours.

Le dimanche suivant, Mlle Vicq interprétait au Nouveau-Théâtre l'air de Suzanne des *Noces de Figaro*. Le succès qu'y remportèrent sa voix charmante et son goût pur et délicat l'aura consolée de l'accueil glacial obtenu d'abord avec deux mélodies de M. de Saint-Quentin. Ces mélodies ne pouvaient guère susciter l'enthousiasme du grand public. Soigneusement écrites, elles rentrent, par leurs contours amorphes et leur orchestration subtile mais invertébrée, dans la catégorie de ces déclamations modernes, où la musique n'ose rien ajouter à la beauté du texte poétique. C'est fort bien de s'abstenir de toute répétition de mots, de tout dédoublement de syllabes et de ne pas mettre Verlaine en couplets... ; pourquoi même le mettre en musique ?... Encore faut-il qu'il y ait dans une mélodie quelques point saillants, quelques méplats larges et solides où l'esprit s'accroche et se repose tour à tour. La mélopée et les modulations à jet tiède et continu finissent par donner la sensation pénible de ces horloges détraquées, dont le ressort se déroule sans arrêt, sitôt qu'on les remonte. La mode de cette inconsistance fâcheuse tend à se répandre, et c'est pourquoi j'y insiste. Pour ne citer que cet exemple, le commencement du

grand duo des *Barbares* (dont le finale est si joli !) appartient à cette même rythmique de barillet affolé. Mais, revenons aux mélodies de M. de Saint-Quentin ; *En sourdine* et *Vision* présentent le caractère décevant des soufflés à la confiture ; on finit de les manger avant d'en prendre seulement le goût.

Ce qui me reste à dire, je supplie les personnes attachées à l'argument d'autorité de ne point y jeter les yeux ; elles perdraient leur temps et leur patience... Il s'agit de l'andante de la *Symphonie en ut mineur*. Les observations que ce morceau me suggère ne sont pas d'ailleurs l'effet d'une impression récente ni superficielle. Depuis des années j'hésite au contraire, dans la crainte de m'illusionner, à formuler mon humble avis là-dessus. Mais, remarquez-le bien, les précautions mêmes, que je suis forcé de prendre avant d'en parler sincèrement, indiquent assez l'état d'esprit tout à fait spécial auquel en est arrivée notre époque vis-à-vis de Beethoven. S'il s'agissait d'émettre telle ou telle objection personnelle relativement à la beauté d'une œuvre de Mozart, de Gluck, de Berlioz ou de Wagner, je le ferais sans peur et chacun trouverait cela parfaitement naturel. Mais les huit dernières symphonies de Beethoven, impérissable monument, j'en conviens tout le premier, sont devenues monument intangible, ce que je ne saurais admettre. Beethoven, en est l'idole ; son culte tourne au fétichisme. A la devanture des magasins, vous voyez son masque ; on a fait des tableaux d'après ce masque, et l'on vend des photographies des peintures de ce masque de plâtre ! Tout lithographe crayonne un Beethoven, tout peintre peint un Beethoven, tout sculpteur jeune rêve de

modeler un Beethoven. A l'atelier, au concert, dans les salons, partout, on prend des poses et des mines spéciales pour écouter Beethoven. Et le moindre étudiant, destiné à devenir tout tranquillement avoué, notaire ou médecin de campagne, affiche le respect de Beethoven, comme un signe extérieur d'aptitude à comprendre le grand art. Par suite, l'esprit libre, qui veut librement s'exprimer, se trouve dans des conditions où il lui faut, je vous le jure, plus de vrai courage que de témérité, pour émettre, en toute franchise, quelques restrictions à l'idolâtrie beethovenienne. Mais, tant pis! je ne me mentirai pas à moi-même, dussé-je me discréditer aux yeux de la masse.

N'ayant point passé ma jeunesse dans les grandes villes, j'avais plus de vingt-cinq ans lorsque j'entendis pour la première fois la *Symphonie en ut mineur*. C'était à Nantes, mais dans un concert donné par Lamoureux. Je l'avais jouée cent fois au piano et me faisais une fête de connaître enfin sa réalisation orchestrale. Les mouvements rapides m'enthousiasmèrent au delà de toute expression, mais l'andante me causa une déception telle que je crus à quelque défaut d'interprétation. J'imputai le morcellement des lignes et l'absence d'équilibre dans les valeurs à l'excès des nuances. Au piano l'unité de timbre et la faible puissance des sonorités m'avaient dissimulé le véritable caractère du morceau... Quoiqu'il en soit, on me permit de dire mon avis là-dessus dans une vaillante revue provinciale d'avant-garde. Je fis un article assez faux, où je récriminais contre le père Lamoureux et son orchestre, les chargeant des péchés dont Beethoven seul était responsable. Aujourd'hui je

sais mieux à quoi m'en tenir là-dessus et je rends à César ce qui lui appartient.

En Susiane et en Chaldée, où l'on ne trouvait que de la pierre friable, on se servait de briques dans les constructions, — le musée Dieulafoy au Louvre nous montre des échantillons merveilleux de cette architecture céramique, — et l'on faisait, avec beaucoup de petits morceaux de terre cuite, tous de la même taille, d'énormes monuments d'une parfaite unité de contours, de couleurs et de surface.

L'allegro initial de l'Ut mineur présente dans sa composition des procédés analogues, (il ne s'agit pas de l'analyser ici, tout le monde le connaît par cœur), et je ne crois pas qu'il existe nulle part un autre agencement plus intime et plus véritablement symphonique de thèmes plus brefs et plus amalgamables. Non seulement c'est une merveille d'émotion, mais c'est un chef-d'œuvre de structure.

Avec l'andante, nous arrivons à un procédé tout à fait contraire, et tel..., je vais lâcher ici la proposition scandaleuse, et tel que, au bout de 23 mesures, nous n'avons plus rien à apprendre. Ces 23 mesures sont remarquables, j'y consens, encore que gâtées par des répétitions de formules, le triolet sol la *b* si *b* la *b* trois fois répété par exemple, qui donne une impression d'essoufflement. Mais n'insistons pas, je veux bien accepter l'exposition de ces thèmes comme un pur chef-d'œuvre. Voici donc une grosse pierre magnifiquement sculptée. Que va faire Beethoven ? Il prend une vingtaine d'autres blocs non moins énormes, comptez-les, et quand il en a de nouveau sculpté la face, en s'inspirant de ses premiers dessins, il laisse côte à côte tous ces morceaux de pierre, et,

sans les unir entre eux, même par un léger ciment, il nous livre tout ce tohu-bohu pélagique, dont il n'a pu faire un temple, parce qu'il avait préparé des matériaux grandioses, merveilleux, mais trop considérables pour se prêter aux exigences pratiques d'une architecture.

Encore si chacun de ces blocs avait un sens propre, si j'y trouvais l'inspiration fougueuse du génie vaincu par les nécessités plastiques — cela est arrivé bien des fois à Michel-Ange ! — Mais pas du tout. Le premier bloc est d'une conception superbe, soit ! Seulement celui-ci connu, c'est fini. Les autres ne m'émerveillent plus, car j'y trouve des contours absolument calqués sur le premier. Les valeurs y changent bien, de temps à autre, la couleur deux fois seulement, de la 168e à la 178e mesure, et de la 207e à la 215e, la ligne jamais, et, ce n'est point parce que le quatuor redit, en doubles, puis en triples croches, ce que les basses avaient d'abord chanté en valeurs plus reposées que j'en éprouve la moindre émotion nouvelle, la plus petite suggestion. Il ne m'intéresserait aucunement de voir à terre, rangés côte à côte, vingt chapiteaux ou vingt médaillons semblables, même variés par quelque fantaisie ; un seul m'intéresserait tout autant, et leur répétition n'aura de prix que la colonnade achevée ou les lambris en place. Beethoven, soit qu'il ne l'ait pas voulu, soit qu'il ne l'ait pas pu, n'a pas monté, n'a pas serti les blocs de son andante. J'ai le droit de considérer que, génial dans son intention, cet andante ne l'est point dans sa réalisation, et que, comme tel, il reste inférieur aux deux morceaux qui l'encadrent.

A un degré moindre, soit parce que le thème est moin

ample, comme dans l'andante de la première symphonie (et nous nous rapprochons alors des formes architecturales, c'est-à-dire symphoniques), soit parce qu'il est plus long, comme dans l'allegretto de la septième (et nous nous approchons dans ce cas des formes sculpturales, c'est-à-dire mélodiques), ce défaut subsiste dans presque tous les mouvements lents du maître. Loin d'être un outrage à son génie, devant lequel je me prosterne, il me semble que cette loyauté, dans mes efforts à le bien connaître, constitue plutôt un hommage. Malheureusement les dévots sont d'ordinaire intolérants, et c'est pourquoi je vais, j'en suis sûr, me faire excommunier par les beethovenistes, plus beethoveniens que Beethoven. C'est la loi !

SOMMAIRE : Ouvrages divers. — La *Septième Symphonie* de Beethoven. — Musique allemande et musique italienne. — La *Symphonie en sol mineur* de Lalo. — La *Symphonie Roma* de Bizet. — Le jeu de M. Raoul Pugno. — Le *Concerto de violon* de M. Jaques-Dalcroze. — M. Rosenthal, virtuose. — La *Symphonie en ut majeur* de M. Dukas.

1er *janvier* 1902.

A la rue Blanche on vient d'entendre successivement les sixième, septième et huitième symphonies de Beethoven. Je n'ai assisté qu'à la séance où se donnait la septième. Ce fut du reste un miracle d'exécution. L'*allegretto* m'en a paru plus admirablement beau que jamais, grâce à l'unité rythmique absolue que sut lui imprimer M. Chevillard, en mettant mieux en valeur que de coutume les pizzicati binaires des basses et en atténuant au contraire les triolets des premiers violons, qui jusqu'à ce jour m'avaient paru morceler un peu le mouvement... Mais le finale reste, à mes yeux, la page la plus surprenante qu'ait jamais écrite Beethoven : le tourbillon des mondes en gésine peut seul égaler ce déchaînement sonore et l'orchestre Lamoureux lui donna toute son effarante grandeur, par une interprétation souverainement puissante et cataclysmatique.

Un *Prélude religieux*, de M. Paul Lacombe, suivait de près cette redoutable conception. Voisinage fatal s'il en fut ! Je doute que l'on ait écouté beaucoup l'œuvre nouvelle, d'une religiosité sulpicienne sans grand relief.

Mais on ne l'insulta point et c'est déjà beaucoup pour une première audition, vu les mœurs affichées depuis quelque temps par les merles de nos poulaillers symphoniques.

L'autre jour ils ont encore sifflé, chez M. Colonne, le *Poème symphonique* pour piano et orchestre, de M. Gabriel Pierné. J'ai beau faire, je ne vois pas que cette pièce méritât le moins du monde un accueil improbatif. Elle m'a plutôt semblé d'un tour généreux et d'une belle progression sonore, et, devant ses qualités plastiques, je suis forcé de croire que le sentiment cocardier qui l'inspira, déterminait seul une telle ire chez les anarchistes des hauteurs. En effet, ce poème est inspiré par les vers de Victor Hugo :

Ceux qui, pieusement, sont morts pour la patrie
Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie.
Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau ;
Toute gloire auprès d'eux passe et tombe éphémère,
Et, comme ferait une mère,
La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau.

. . . . . .

Gloire à notre France éternelle !
Gloire à ceux qui sont morts pour elle !

Mais alors pourquoi la même foule applaudit-elle aux mêmes sentiments exprimés en un langage grotesque chez le duc d'en face ?

Mystère et nihilisme !

Avec la séance des concerts Lamoureux, qui me suggère ces divagations, j'en finirai bien vite, pour l'excellente raison que le triple concerto de Beethoven, (piano, violon, violoncelle et orchestre), triplement ennuyeux m'a fait prendre la fuite. Quel singulier besoin d'exhiber de pareilles défroques ! J'ai constaté, non sans joie, l'una-

nimité des musicographes à déclarer cette œuvre ultra soporifique. Pour ma part, l'allegro initial m'a suffi et j'ai pris la porte, me croyant à ces mauvais jours, où, dans un salon de province, quelques vieux énergumènes, dilettantes fossiles, que M. de la Laurencie nomme spirituellement des « colophanistes », râclent consciencieusement n'importe quoi, trop heureux pourvu qu'ils râclent !... Mlle Chaigneau s'est trouvée compromise dans ce fâcheux déballage de vieux tiroirs. Quant à MM. Hugo Heermann et Hugo Becker, ils avaient l'air heureux comme poissons dans l'onde, au milieu des radotages d'un grand maître.

Quoi qu'il en soit, je commence à me sentir singulièrement énervé par cette germanisation de toute la musique, vers laquelle nous marchons à grands pas. L'Allemagne a produit les plus grands musiciens du monde, elle a créé l'expression souveraine de la pensée sonore, j'y consens. Mais enfin les émotions humaines connaissent d'autres formules chantantes, et l'on aurait grand tort de nous imposer uniquement un teutonisme substantiel, mais qui finirait par sembler indigeste.

En tous cas, ce n'est pas à nous, Français, qui devons concilier les qualités des races latines et celles des races du Nord, à nous laisser « monter le coup ». N'abdiquons pas les privilèges d'esprit et de mesure qui appartiennent à notre pays et tâchons de nous convaincre qu'en nous lançant à corps perdu dans le culte exclusif des bonshommes à lunettes d'or, nous ne ferons pas de meilleure besogne que ne firent nos pères en se mettant à la remorque des Italiens.

Et puisque je viens de prononcer le nom de ceux-ci,

permettez-moi d'avouer que je regrette l'injuste oubli dans lequel on les tient à cette heure.

Il me semble qu'il serait d'un éclectisme judicieux de ne pas les dédaigner à ce point, je dis les Italiens italianisants. De temps à autre nous aurions plaisir à entendre quelques fragments de leurs œuvres. Il me paraît que Bellini n'est pas tant à dédaigner, que ce serait un régal d'ouïr nos parfaits orchestres jouer les ouvertures du *Barbier* et de *Guillaume Tell*. Et je ne vois pas pourquoi, lorsqu'on mobilise une armée de chanteurs pour quelque ouvrage moderne on ne nous donnerait pas telle page méritant, comme le sextuor de *Lucie*, par exemple, de survivre au naufrage d'un opéra vermoulu. Ceci ne rentre-t-il pas tout à fait dans les attributions des grands concerts. Et quand même on jugerait toute cette musique, si limpide et si rafraîchissante, un peu claire, on devrait encore la mélanger aux coulis des abstracteurs de quintessence, ne fut-ce que pour délayer le jus pâteux des Brahms et tutti quanti.

Peut-être nous apercevrions-nous alors de la dose respective d'action et d'intériorité qui convient aux créateurs de notre race, et finirions-nous par rendre à nos jeunes compositeurs le respect d'une personnalité qu'ils abdiquent devant les maîtres d'Outre-Rhin !

Mais j'oublie les concerts du Châtelet, et pourtant il me reste à clamer l'admiration que m'inspire la *Symphonie en sol mineur* de Lalo, merveilleusement jouée par M. Colonne et ses musiciens. Vraiment je ne sais dans notre musique rien de plus caractéristique, de plus original que cette symphonie. A l'instant je parlais du mélange d'action et de pensée qui caractérise l'art fran-

çais. Comme ici l'on trouve justement ce précieux alliage donnant un produit élégant, plein de fougue, d'allure et d'homogénéité !...

Voyez, par exemple, l'*allegro* du début, que son caractère constamment tumultueux et sombre aurait pu doter de quelque monotonie, avec quelle force l'auteur du *Roi d'Ys* l'accentua de contre-temps énergiques, le jalonna de brèves explosions en soufflets, semblables à ces ressauts du granit qui fournissent à l'œil quelques points de repos dans les lignes austères d'une falaise. Au lieu de la continuité statique des rêveurs, il a su créer là mille recommencements qui sont de la continuité dynamique.

Le *vivace*, plein de mélancolie, même dans ses parties sautillantes, et si profondément triste dans l'intermède qui le coupe, offre le même aspect d'activité, grâce à l'intervention rythmique des cuivres contrebutant sans cesse le thème sentimental et méditatif.

Pas de phrase chantante plus délicieuse que celle de l'*adagio*. Ici encore la tenue est parfaite, l'unité d'inspiration totale, avec les altos gémissant ainsi qu'une bise lente et sûre, avec l'exquisité nonpareille des montées de violons s'élevant, parfumées comme une volute d'encens, vers les régions éthéréennes. Et certains agencements polyphoniques, absolument propres à ce maître, sauvent le chant de toute fadeur. Ce ne sont point un amalgame de sonorités, mais le jeu simultané d'organes indépendants encore que solidaires.

Que tout cela est sain ! quelle émotion candide et quelles couleurs chaudes quoique un peu sombres ! quelle belle pâte robuste, grasse et généreuse !

Le *finale* est une joie épanouie, juvénile, une joie

d'amoureux de seize ans. Une joie !... et qu'y a-t-il au monde de plus élevé qu'une vraie joie ?

Telle m'a paru cette œuvre parfaite, où règnent la légèreté de touche, la discrétion, la vivacité qui chez nous, chez nous seuls, peuvent s'allier aux émotions les plus intenses, aux pensées les plus hautes : l'ardeur du tempérament et l'urbanité de l'expression. — *Ars Gallica.*

15 *janvier* 1902.

Pour clore l'année, on donnait au Châtelet, le 29 décembre, la *Symphonie en ut majeur* (*Roma*) de Bizet. J'ai pris beaucoup de notes sur cette œuvre et me décide à ne pas les transcrire. Cet ouvrage est trop insignifiant pour qu'il vaille la peine de s'y attarder. Le *scherzo* fut sifflé en 1863 et depuis il devint, sinon célèbre, du moins fort applaudi. Je ne vois pas qu'il méritât ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. Il y a quarante ans, le public, ignorant la musique de Beethoven et des maîtres germaniques, pouvait trouver ce scherzo très audacieux, mais Bizet les connaissait et je ne trouve pas qu'il fût si profondément novateur qu'on se plaît à le dire. A part le *finale* (Carnaval romain), qui a beaucoup de vie, cette symphonie est plutôt ennuyeuse ; on y sent la constante influence de Gounod, et l'adresse d'écriture n'en exclut pas, à mon sens, une certaine gaucherie des sonorités monotones et ternes. Je dois avouer d'ailleurs que le tempérament de Bizet ne m'est pas très sympathique ; je lui trouve presque toujours quelque chose de contraint et d'essoufflé, et si je n'avais pas eu tout juste un lustre quand on joua pour la première fois *Carmen*, j'aurais

compté sans doute parmi les injustes adversaires de cette œuvre, dont, à l'heure actuelle, je ne saisis pas encore très bien les qualités si remarquables, dit-on.

Le charme de la séance fut l'audition de M. Raoul Pugno dans le délicieux *Concerto en la mineur* de Grieg et dans les admirables *Variations symphoniques* de César Franck, deux pièces trop notoires pour que je les analyse.

Mais comment tairais-je l'admiration qu'inspire à tous ses auditeurs le talent de M. Pugno ? Il y a, chez ce pianiste, une élégance, une grâce, une réserve incomparables. Ce jeu féminin n'avoue jamais son émotion, il la laisse sentir. Il ne se jette pas au cou des auditeurs, il les attire invinciblement à soi par l'intensité du sentiment, par la pudeur troublante d'une virtuosité qui s'oublie. Jamais les sonorités de ces doigts caressants ne cherchent à éblouir; elles interviennent sans brutalité, se développent sans emphase, mais non sans ampleur, rentrent dans le silence avec une bonne grâce parfaite. Et pourtant leur tendresse, leur légèreté ne semblent ni fade ni superficielle parce que, sous le vol des mains effleurant les touches, on sent toujours l'exaltation du moteur, comme, sous les gestes parcimonieux et courts de la gitane, on devine l'extraordinaire tension des muscles furieusement crispés. Le maximum d'efforts intérieurs aboutissant au minimum d'effet apparent, tel est, chez M. Pugno, comme chez la danseuse de Grenade, le mécanisme d'un art qui nous secoue jusqu'aux moelles; c'est, dans un cas comme dans l'autre, le triomphe souverain de la réticence; il y faut la flamme passionnelle jointe à l'obéissance d'un organisme prodigieusement assoupli ! que de gammes et que d'amour !...

Le dimanche suivant nous entendîmes au Nouveau-Théâtre un autre exécutant de premier ordre, le violoniste Marteau. Son archet témoigne de je ne sais quelle santé, de je ne sais quelle bonne humeur séduisante. On ne saurait imaginer un son plus pur, une assurance plus parfaite, un style plus pénétrant que les siens. Ah ! comme les jeunes violonistes, — je le répète avec plaisir, — possèdent un charme, une finesse tout à fait inconnue de leurs aînés les plus illustres !

M. Marteau a joué à ravir un concerto de M. Jaques-Dalcroze qui a reçu du public un accueil très divers : chaleureux de la part des uns, assez hostile de la part des autres. Cette hostilité m'étonne. Je concevrais à la rigueur que certaines personnes soient déroutées par la nouveauté de l'œuvre et par sa complexité, mais il me semble que les moins compétents auraient dû être frappés de l'extrême habileté technique du compositeur et de son abondance d'idées vraiment exceptionnelle.

Je ne saurais cacher ma très vive sympathie pour M. Dalcroze, l'auteur de ces délicieuses *Chansons simples* et de ces *Rondes enfantines*, qui certainement paraîtront, un jour, comme l'un des plus précieux chefs-d'œuvre musicaux de notre époque. Mais n'ayant jamais entendu à l'orchestre aucun ouvrage du jeune musicien génevois, je ne m'attendais point à le trouver d'une si étonnante dextérité. Son concerto est d'un bout à l'autre instrumenté avec une variété d'effets, une nouveauté de timbres, une sûreté remarquable dans la distribution des forces sonores. Elles sont constamment nourries, savoureuses, ondoyantes et multiples, sans jamais couvrir le chant de l'instrument principal, dont l'emploi n'est pas

moins judicieux, moins neuf, moins élégant. Je n'en finirais pas de détailler les coins exquis de l'œuvre; mais les énumérations de ce genre sont trop froides sur le papier pour que je m'y essaie. Allez entendre ce concerto, quand on vous en fournira l'occasion; vous serez frappé, j'en suis certain, de son orchestration délicate et joyeuse, tour à tour spirituelle et forte, toujours onctueuse. C'est d'un maître. Quant aux idées, elles m'ont paru extraordinairement abondantes et je n'attendais pas moins de l'auteur de ces petits bijoux d'émotion, les *Chansons simples*, dont la beauté repose toute entière sur l'ample développement de mélodies pleines, et logiquement équilibrées. En un temps où l'inspiration est généralement si courte, c'est une joie de rencontrer dans une pensée musicale autre chose que des monosyllabes ou que ces scories avec lesquelles on fait mine d'allonge une écriture pénible et difficile. Car, hélas ! combien de compositeurs maintenant savent inventer une proposition musicale complète et limpide, une de ces bonnes phrases à la Schubert, avec sujet, verbe et attribut, qui donnent à la fois satisfaction aux sens et à l'esprit ?

Quant à moi, je ne m'enflamme guère devant le style musical non plus que devant le style littéraire de notre temps, qui remplacent la marche harmonieuse des périodes par des adjectifs employés substantivement, et des locutions adverbiales : boursouflure de néant !... M. Dalcroze, lui, trouve de bons substantifs, de bons verbes et de bonnes épithètes; on sent qu'il ne parle pas pour le plaisir de parler, qu'il parle afin de nous transmettre ses belles inspirations. Mais M. Dalcroze est mon ami et je lui dois doublement la vérité de ce chef.

L'édification d'une œuvre d'art se compose de trois parts très distinctes : la conception, la composition et la réalisation. La conception est la part du génie, et la réalisation la part de l'habileté acquise par les travaux antérieurs. Je viens d'énoncer assez formellement qu'elle me paraissent l'une et l'autre de premier ordre dans le concerto de M. Dalcroze. La composition seule demeure l'effet direct de la volonté immédiate. Eh bien ! en toute franchise, il m'a semblé que la composition de ce concerto ne valait pas son inspiration si riche, ni son écriture prestigieuse. Le plan m'en a paru compliqué, certainement trop long, beaucoup trop long, peut-être même un peu confus. Il se peut qu'en l'entendant plusieurs fois cette impression se dissipe; il se peut que quelques coupures suffisent à lui redonner des proportions plus satisfaisantes : il se peut enfin qu'un petit programme littéraire, oh ! pas thématique, ça jamais ! — nous allons au concert entendre de la musique et non des thèmes, — il se peut, dis-je, qu'un petit programme littéraire aiderait à suivre la marche de cette œuvre qui répond, dans l'esprit de l'auteur, à une évolution mentale. Quoiqu'il en soit je me permets de croire que la composition d'un livre, d'un tableau, d'une symphonie, pèche par quelque point si, dès la première fois qu'on le lit, qu'on le regarde ou qu'on l'entend, on n'en saisit pas nettement l'ensemble, la portée, la structure générale. Toute œuvre profonde exige évidemment une sérieuse étude pour en pénétrer les moindres replis, pour en dégager un à un les éléments de suggestion qu'elle renferme; mais, du moins, le souci de l'auteur d'élaguer l'inutile, de balancer les parties, de se montrer

symétrique en un mot, doit suffire pour assurer une harmonie de proportion générale, qui satisfasse dès l'abord notre besoin de mesure et de rythme.

Chez nous, on est plus exigeant qu'ailleurs à cet égard ; mais M. Dalcroze est de taille à nous satisfaire sur ce point comme sur les autres et je suis bien heureux de lui répéter ici que, dès maintenant, la sincérité, le charme, la puissante gaieté de ses inspirations lui ont gagné tous les musiciens de France, et que, somme toute, son concerto nous le révèle, dès aujourd'hui, comme l'un des premiers symphonistes contemporains.

Une audition du premier acte de *Tristan* terminait la séance. Mme Litvinne, ayant fait prévenir, au dernier moment, qu'elle ne pourrait pas chanter le rôle d'Yseult, a été remplacée au pied-levé par Mme Adiny. Cette cantatrice ne connaissant pas la traduction d'Ernst — ah ! qu'elle est donc heureuse ! — chantait en Allemand, tandis que Brangaene, incarnée par Mlle Gaëtane Vicq, lui répondant en son patois, s'écriait : « que dis-tu ? » Cela eût été grotesque sans l'incomparable perfection de l'orchestre, sans l'audace, la fougue, l'ironie mordante et la passion folle avec laquelle Mme Adiny a tenu le rôle de la triste fille d'Irlande. Elle s'y est montrée splendide !...

Beaucoup de critiques reprochent aux chefs d'orchestre parisiens ces auditions wagnériennes au concert. Je ne partage pas, en pratique, tout au moins, cette façon de voir, pour une seule mais excellente raison, c'est que ne pouvant me payer ni le voyage de Bayreuth, ni celui de Londres, ni même celui de Bruxelles, pour entendre certaines œuvres de Wagner au théâtre, je suis encore bien heureux qu'on me les donne à la rue Blanche ou au

Châtelet, fut-ce dans des conditions défectueuses; et je me figure que je ne suis pas le seul dans ce cas. Mais, quand les privilégiés de la fortune songeront-ils qu'il n'y a pas qu'eux au monde ?

1er *février* 1902.

Une deuxième audition du premier acte de *Tristan* avec Mme Adiny, qui cette fois chantait en Ernst, (ce qui ne veut pas dire en français), n'eut pas moins de succès le 12 janvier que le 5, et M. Moriz Rosenthal obtint, ce même dimanche, un succès délirant avec un *Concerto* de Liszt et une pièce de piano de sa composition. Cinq rappels ! Cinq, entendez-vous bien ! Je consens à croire M. Rosenthal un artiste remarquable puisque tout le monde le dit, — je ne l'ai pas entendu. Mais que les ovations faites aux virtuoses soient démesurées, voilà ce dont je ne saurais douter. Si l'on acclame avec une pareille frénésie les interprètes, comment s'y prendrait-on vis-à-vis des grands compositeurs pour faire au génie un accueil proportionné à celui que l'on réserve au talent ? D'ailleurs il est regrettable que l'on se mette à organiser chez nous des réclames semblables à celle qui prépara les récentes auditions de M. Rosenthal. Rien ne saurait m'indisposer davantage contre un artiste que les précautions prises pour me le faire trouver admirable a priori ; je déplore que l'on veuille lancer un musicien à Paris comme on lance à Chicago une maison de cochon salé. L'Art n'est pas le Commerce et je n'aimerais guère voir la France imiter les États-Unis sur ce point.

Le 19, le concert du Nouveau-Théâtre offrait un programme particulièrement captivant par son éclectisme.

La *Symphonie en ut majeur* de M. Dukas constituait le gros morceau de la journée : œuvre du plus haut intérêt certes, œuvre de tendances élevées, curieuse de moyens et témoignant de facultés remarquables... ; mais qu'il ne faudrait pas trop se hâter cependant de proclamer chef-d'œuvre.

Trois mouvements composent cette symphonie.

Le premier, un allegro à six-huit extrêmement fougueux a le grand mérite d'être clair et surtout de conserver d'un bout à l'autre la vitesse palpitante et passionnée qui le signale dès le début. Les combinaisons de motifs et de rythmes y sont très nombreuses. L'un des thèmes exposé par les cordes et repris plus tard par les cors est d'une tristesse profonde et contenue, que souligne l'agitation continuelle des « dessous ». Mais l'autre motif, lancé par les violons dès les premières mesures et que les cuivres commentent dans la suite, est particulièrement typique par son allure d'arpège fanfarant et douloureux et je ne sais pourquoi son éclat particulier m'a fait songer à Mozart, qui souvent employa cette sorte de dessin fort net évoquant une impression mélancolique par la juxtaposition des harmonies ambiantes.

Je le répète, son mouvement tourmenté me semble la qualité dominante de l'allegro. L'orchestration en est franche quoique très nourrie ; tous les groupes, employés presque continuellement ensemble, y sonnent avec netteté, distinctement, non sans rudesse parfois. La dureté est d'ailleurs un défaut assez fréquent dans l'instrumentation de la pièce entière. Le plus souvent, si je ne me trompe, elle est due à l'écart énorme entre les instruments graves et les instruments aigus du quatuor, écart

mal rempli par des sonorités trop faibles ou par des instruments de timbres trop différents. Je citerai notamment, à cet égard, dans la coda du premier morceau, la marche harmonique des violons, qui paraît légèrement brutale à cause de la distance trop grande séparant des autres masses orchestrales ce dessin ascendant.

Je reprocherais aussi leur longueur aux trois parties. La première s'achève dans un tohu-bohu wagnérien dénué de personnalité, et qui vient gâter un peu le commencement si dramatique et de trame si serrée ; la seconde, par une confusion nébuleuse tout à fait inutile et la troisième par un accelerando sans distinction.

Tout le début du second mouvement est délicieux. Le cor expose un motif ou plutôt un signe de cinq notes, sur deux degrés de la gamme seulement, qui, repris par tous les instruments de l'harmonie à tour de rôle et beaucoup plus tard par les basses, forme le substratum symphonique sur lequel va s'éployer un thème rêveur et quasi religieux des archets. Le passage où les seconds violons égrènent leur pizzicati, sur la polyphonie mélodique, est particulièrement exquis et mille trouvailles de couleur charmante émaillent la première moitié de cet andante, à peine gâté par une ou deux duretés harmoniques : une réponse de flûte dans le grave, sur l'ornement initial, qui se frotte désagréablement contre le même motif répété par les hanches et plus loin certains trilles un peu audacieux des violons.

Malheureusement M. Dukas a voulu tirer trop de déductions de sa pensée chantante ; le morceau traîne en longueur et, de même qu'une peinture trop souvent reprise souffre des recherches qu'on impose à la toile et

semble « fatiguée », les thèmes finissent par devenir ici nuageux et décousus, pour avoir été « tripotés » à l'excès.

Si je disais que le finale est une mazurque, on se rirait de moi peut-être, et c'est bien une mazurque pourtant, mazurque truculente et pathétique, avec des glissements énormes et des écarts fous, une mazurque géante ! Sur les cordes, dans le grave, elle s'élance plus timidement, retenue par une invisible entrave, mais déjà les bois la redisent... Un apaisement ; la tête nous tourne un peu, et c'est le vague pâle qui s'étoile de souvenirs, avec des bribes mélodiques tournoyant dans la cervelle et des pizzicati qui chatouillent toujours le rythme obsédant. Délassés nous allons repartir ; quelques glissades d'essai et nous y sommes. Puis encore, sur des pizzicati des seconds violons scandant par leurs syncopes un rythme à deux temps, les autres cordes chantent banales. Cors bouchés sans grand imprévu, trompettes violentes, grande mazurque de guerre, et longue strette assez commune. Il ne faut pas se faire d'illusions, cette fin est absolument vulgaire.

... Tel quel, avec ses divagations et ses crudités, l'ouvrage possède une éminente qualité : la vie, vie non point littéraire (cette conception est exclusivement sonore), ni sentimentale (on le souhaiterait un peu plus quelquefois), mais vie musicale intense, vie rythmique surtout qui signale un compositeur de dons et de mérite incontestables, et sur qui l'on peut fonder de sérieuses espérances.

SOMMAIRE. — La *Symphonie en si bémol majeur*, de Chausson et la *Symphonie en fa majeur*, de Boëllmann. Considérations sur le genre symphonique. — Concertos et sifflets. — *Edith au col de Cygne*, mélodies de M. Georges Hüe. — Sur César Franck. (A propos de *Psyché*). — Quelques Russes. — Extinction des chandelles.

15 *février* 1902.

Je n'ai pas entendu le *Dante* de Liszt aux concerts Lamoureux, les ouvrages plus nouveaux que donnait M. Colonne, m'ayant attiré au Châtelet ces deux derniers dimanches.

Je ne parlerai donc aujourd'hui que de la *Symphonie en si bémol majeur* de Chausson et de la *Symphonie en fa majeur* de Boëllmann.

J'éprouve du reste le désir de causer un peu longuement du genre symphonique, la grande quantité d'œuvres purement orchestrales, qu'on nous fait entendre cet hiver, donnant à ce sujet un intérêt particulièrement actuel.

Je crains, il est vrai, de ne pouvoir étudier, comme je l'aurais voulu, la Symphonie de Chausson. J'ai commis l'imprudence d'attendre dix jours avant de prendre la plume pour transcrire mes impressions, qui se sont atténuées depuis lors, et que ne suffisent pas à ressusciter les notes forcément trop succinctes prises durant l'audition. Il me serait facile de me procurer une partition de cette œuvre superbe; mais, chacun de mes

lecteurs pouvant en faire autant, ce moyen ne me sourit guère, et plus je vais, plus je doute que ce soit le rôle du critique musical d'énumérer des thèmes et de disséquer phrase à phrase la structure d'une pièce d'orchestre. Prendriez-vous pour de la critique littéraire l'analyse grammaticale, voire logique, d'un sonnet de Ronsard ou d'un quatrain de Verlaine ? Certes je ne doute pas que pour l'élève-compositeur un tel travail ne soit un précieux moyen de culture, mais il me semble que les attributions du chroniqueur doivent se borner à dégager de chaque œuvre les idées ou les émotions qu'elle enferme en caractérisant dans la mesure du possible la nature intime des sons qui les suggèrent ou les déterminent.

J'avoue que je vois avec surprise, — à deux ou trois exceptions près, — les critiques osciller constamment chez nous entre le cataloguement de thèmes ou le démontage technique, d'une part, et d'autre part, l'emploi de clichés vagues qui ne caractérisent en rien la musique dont on parle. Lorsqu'il s'agit d'une production de pure plasticité surtout, nous n'avons qu'à choisir soit les odieuses notices analytiques et thématiques que les éditeurs font distribuer avec les programmes, soit les lieux communs qui consistent à déclarer les développements insuffisants ou subtils, les idées courtes ou longues, l'auteur plus ou moins influencé par le maître dont on le sait l'élève ; quand on ne nous leurre pas de termes plus vides encore, d'expressions qui ne veulent rien dire, comme ce mot de *musicalité* absolument dénué de sens, puisqu'il est la substantification d'une qualité, mais qui fait bien dans un article pour « épater le bourgeois ».

Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'on ne puisse

choisir qu'entre ces deux termes insuffisants et extrêmes, puisque la dernière chose dont on se préoccupe dans la classification des genres musicaux est précisément leur qualité esthétique. Dans un remarquable ouvrage tout récemment paru, *l'Unité dans l'être vivant*, M. Le Dantec démontre que jusqu'à ce jour l'*espèce* n'avait été définie que très imparfaitement en biologie et le plus souvent basée sur des ressemblances morphologiques arbitrairement choisies, alors que l'identité qualitative des substances qui composent des êtres, c'est-à-dire l'identité de leur composition chimique devrait seule faire ranger ces êtres dans une même espèce. Il en va de même pour les ouvrages musicaux. Je suis sûr que l'immense majorité des dilettantes ne voient dans la Symphonie qu'une suite de morceaux de différents mouvements écrits pour orchestre et plus ou moins polyphoniques. Peut-être même plus d'un compositeur serait-il fort empêché d'en donner la juste définition.

Je ne prétends point trouver aujourd'hui cette définition ; j'aimerais cependant à m'acheminer vers elle, et si vous me dites qu'il serait fort inutile de l'établir, chacun ayant le sentiment très net de ce qu'est une symphonie, je vous répondrai que le sentiment n'est peut-être pas suffisant en pareille matière, et qu'avant d'entreprendre un travail, et d'adopter une forme d'art, il serait bon de savoir à quoi répond cette forme, afin de ne pas se contenter d'une grimace, et d'approprier la coupe, la marche et l'agencement des œuvres aux exigences de leur constitution intime.

Mais, objecterez-vous aussi, qu'importe le respect absolu de tel ou tel genre ! Pourvu que le compositeur

nous donne de la musique intéressante, l'étiquette ne nous chaut guère, et, si la symphonie qu'il écrit est une belle page d'orchestre, je me moque bien que vous la considériez ou non comme une véritable symphonie.

Je ne saurais partager cette indifférence. D'abord je vois toujours avec peine un artiste gaspiller, dans un genre, des forces qu'il emploierait beaucoup plus utilement dans un autre genre ; et surtout l'adoption systématique de recettes et de moyens, ne répondant pas aux nécessités de la conception intrinsèque et choisis par esprit d'imitation servile, me semblent une atteinte à la sincérité, sans laquelle il n'est pas de créations qui vaillent. Ces réflexions me furent suggérées par l'audition, à huit jours d'intervalle, des symphonies de Chausson et de Boëllmann. Tous deux sont morts, hélas ! et je puis, sans froisser aucune susceptibilité, avouer que je trouve la symphonie du premier de tous points admirable et celle du second déplorablement vide et justement anti-, ou plutôt a-symphonique. Cet auteur cependant fit ou crut faire tout ce qu'il fallait pour écrire dûment une symphonie. Il prit un thème leitmotiv afin d'en constituer la trame mélodique de son ouvrage, et, choisissant d'autres phrases simples, il les sema sur cette trame constante en les déformant selon la formule. Notez que je goûte beaucoup la personnalité musicale de Boëllmann. Je connais de lui des pièces fort intéressantes et des mélodies exquises, telles par exemple que « Ma bien-aimée est un oiseau ». Il n'empêche que sa symphonie ne m'a paru, je le répète, aucunement symphonique et je parierais qu'il n'est pas un professeur de composition qui ne soit de mon avis. Je n'ai malheureusement pas

le temps d'examiner ici pourquoi le thème : ré, la do, la ré, leitmotiv de l'œuvre, y est employé trop ou trop peu : trop peu pour constituer par lui-même une mosaïque à la façon du sol sol sol mi *b* de l'ut mineur, trop pour former simplement le fond, le damasquinage, si vous voulez, d'une étoffe dont il brouille les dessins plus importants, et à laquelle il communique une grande monotonie.

Il y aurait à étudier à ce même point de vue toutes les phrases typiques de son œuvre. Mais, si j'ai cru longtemps que la brièveté des thèmes et leur emploi simultané constituaient le critérium du genre, et si je reste persuadé, (comme tous les musiciens), que la concision mélodique et l'enchevêtrement sont les marques extérieures les plus frappantes de la substance symphonique, je suis, en revanche, absolument certain désormais qu'elles ne sont que des effets et non point des causes. Remarquez-le d'ailleurs. Ce caractère de longueur plus ou moins grande, de malléabilité plus ou moins parfaite n'est appréciable qu'approximativement et quantitativement, et je ne crois pas qu'on puisse jamais baser une classification sur des approximations quantitatives. C'est l'éternelle histoire de la queue de cheval détruite, crin par crin, dont Horace nous parle quelque part. Mais il me semble, (encore un coup je ne prétends pas définir ici la symphonie, je tâche seulement d'en entrevoir un plus juste concept), il me semble que s'il fallait chercher la qualité qui spécifie le genre symphonique, ce serait dans la couleur que nous la trouverions.

Il s'agit de bien nous entendre, car voici le cœur du problème.

Pour la plupart des artistes, en musique c'est précisément l'instrumentation qui fournit la couleur et j'ai moi-même essayé d'établir autrefois (1) qu'à la *teinte* des arts plastiques (bleu, jaune, rouge, vert, indigo, etc...), correspond le *timbre* dans les arts acoustiques (flûte, clarinette, trompette, hautbois, alto, etc...). Or je crois précisément que beaucoup de compositeurs espèrent se montrer coloristes par le seul emploi de l'orchestre, comme Ingres pensait l'être en mettant sur ses toiles des bleus, et quels bleus ! des jaunes et quels jaunes! des orangés et quels orangés ! Or si, théoriquement, la couleur proprement dite ne réside que dans la teinte et dans le timbre, esthétiquement elle tient encore, peut-être même davantage, dans les valeurs. Il faut relire ce qu'ont dit là-dessus Fromentin dans « Les Maîtres d'autrefois » et Töpffer dans ce délicieux traité d'esthétique qui s'appelle « Réflexions et menus propos d'un peintre génevois ». Ni l'un ni l'autre n'a défini la valeur (2). Mais ils en donnent la notion très claire, le premier dans les pages où il montre que Rembrandt, médiocre coloriste quand il se sert de la polychromie, est admirable coloriste dans ses eaux-fortes et le second dans les chapitres intitulés :

(1) *De la Corrélation des Sons et des Couleurs en Art.* Paris Fischbacher.

(2) Je crois être le premier à l'avoir fait scientifiquement dans un long ouvrage technique : *L'Orchestration des Couleurs*, qui vient de paraître chez Joanin et Cie, rue de Condé, 24, Paris. Il m'a fallu cinq années d'expérimentation pour arriver à la notion précise de la valeur, et je n'ai pu l'établir qu'en imaginant un disque particulier que j'appelle diapason des couleurs et qui me permet de calculer les hauteurs respectives des couleurs différant par la teinte : d'un jaune et d'un violet, par exemple.

« Point de couleurs et cependant de la couleur », « Même sujet » et « Beaucoup de couleurs et cependant point de couleur ». Sans entrer dans des détails longs et compliqués, je puis donner une idée superficielle de ce qu'est la valeur musicalement parlant, en rappelant les épreuves d'essai des tirages photographiques en trois couleurs. Le tirage en bleu donne de l'objet ou du tableau photographié une image qui paraît presque complète et très distincte. Le tirage en rouge est d'aspect moins complet déjà. Quant au jaune du troisième tirage il a l'air vague, pâle, effacé, presque inexistant et pourtant il remplira dans l'épreuve totale un rôle aussi important que les deux autres couleurs. C'est là une question de valeurs. Eh bien ! de même qu'en peinture la valeur tient simultanément à la teinte et à la hauteur apparente de chaque couleur, de même, en musique, elle dépend à la fois du timbre et de la tessiture de chaque instrument. C'est dans son emploi raisonné, élégant et divers que tient la qualité symphonique de la substance sonore. Mais de même que, dans les arts plastiques, un simple dessin peut réaliser par le jeu des reflets et des ombres la transposition relative des couleurs-teintes en couleurs-nuances, de même en musique on peut remplacer, sur un instrument unique ou sur des instruments de même famille, les effets de timbre par des harmonies convenables et des hauteurs judicieusement choisies.

Dans le dernier des chapitres énumérés plus haut, Töpffer en arrive à dire : « Vraiment je serais tenté de croire qu'en fait de couleur en peinture la couleur proprement dite est un élément accessoire. » Je suis également tenté de croire qu'en fait d'orchestration, en

musique, l'orchestre proprement dit est un élément secondaire. C'est à savoir qu'on peut écrire une pièce d'orchestre qui n'ait aucune couleur et écrire, au contraire, comme je viens de l'énoncer, une pièce de piano ou de quatuor à cordes (camaïeu musical), merveilleusement symphonique. Tous les musiciens reconnaîtront, par exemple, que les symphonies de Schumann sont plus symphoniques réduites à quatre mains qu'exécutées à l'orchestre.

Il est évident que cette qualité coloristique primordiale et nécessaire de la symphonie conduit à des formes spéciales, — concision mélodique et structure polyphonique dont je parlais tout à l'heure, — mais ces formes ne sont qu'accessoires, secondaires. et n'entraînent pas réciproquement, par leur observation, une conception colorée. C'est prendre l'ombre pour la proie que de s'évertuer à bâtir des œuvres symphoniformes, si j'ose dire, en croyant construire des Symphonies.

Ces réflexions peuvent sembler longues et fastidieuses. J'estime qu'elles ne sont pas absolument stériles, car tous les compositeurs aujourd'hui veulent écrire au moins une symphonie. C'est fort bien si vous sentez en vous-même des propensions symphoniques. Oh ! alors, allez de l'avant, brisez tous les vieux moules; violez, si cela vous fait plaisir, la loi et les prophètes, car vous serez symphoniques parceque et quoique !.... Mais vous aurez beau suivre les bons conseils des bons maîtres et des bons traités, vous perdrez votre temps si telle n'est pas votre aptitude individuelle. Il n'y a d'ailleurs pas de crime à posséder tel don plutôt que tel autre. Ingres, — puisque j'ai cité son nom, — fut un merveilleux peintre

et pourtant vous ne le voyez pas exécutant un plafond, symphonie picturale : celui de l'ancien Hôtel de Ville suffisait à prouver que pour être un styliste incomparable on n'est pas forcément un passable symphoniste.

Avec tout cela je n'ai pas parlé des Symphonies de Boëllmann et de Chausson. Du moins dois-je dire, avant de clore cette causerie démesurée, l'exécution magnifiquement nerveuse et chaude que M. Colonne et son orchestre nous ont donnée de la fantaisie symphonique sur les *Maîtres-Chanteurs*. C'était la perfection même, avec une allégresse pleine et communicative. La voilà bien la couleur, la couleur somptueuse, éclatante, la fanfare du Titien, de Rubens et de Delacroix.

1er *mars* 1902.

L'événement le plus caractéristique de ces dernières semaines aux grands concerts dominicaux fut l'accueil hostile reçu par les virtuoses, tant au Châtelet qu'au Nouveau-Théâtre. Deux concertos, l'un joué par son auteur, le dimanche gras, chez M. Chevillard, l'autre par M. Willy Burmester, chez M. Colonne, le 16 février, soulevèrent des tempêtes de sifflets et de huées. C'est très fâcheux pour les excellents artistes, objets ou occasion de ces manifestations violentes, mais ils n'ont récolté là que le fruit de leur mauvais goût. Si j'excuse à la rigueur le violoncelliste interprétant son œuvre personnelle, parce qu'il était dans son rôle en la croyant intéressante, — tous les pères sont aveugles, — je ne saurais montrer la même indulgence pour le violoniste hambourgeois, qui, paraît-il, avait choisi, pour se produire,

le plus soporifique des ouvrages : un concerto de Spohr. Déjà l'année dernière le même « professeur » nous avait gratifié d'une abominable machine de Paganini. On l'a empêché cette fois-ci de continuer son petit travail ; puisse la leçon lui profiter !... Mais surtout je voudrais que MM. Colonne et Chevillard tirassent de ces manifestations les conclusions qu'elles comportent : le public va chez eux pour entendre de la musique ; il ne tient pas à ce qu'on l'empoisonne d'exercices d'école et de traits fastidieux. Passe encore si ces exercices étaient bien bâtis, mais souvent ce sont des balbutiements que prétendent faire exécuter de téméraires auteurs.

Aux programmes de la rue Blanche, une seule nouveauté : *l'Edith au col de cygne* de M. Georges Hüe, sur un poème de M. Maurice Chassang, chanté fort intelligemment par Mme Chassang, dont la voix est sympathique et pure. Il est très regrettable que sur un cycle de six mélodies, formant un tout homogène, on en retranche deux, pour servir aux auditeurs l'ouvrage incomplet, — économie de temps bien maladroite, et qu'on récupérerait facilement en rognant sur la moindre cadence ! Nous avons bien aperçu que, dans ce poème mélodique, M. Georges Hüe avait, comme toujours, mis en œuvre son écriture distinguée, son bon goût parfait, son inspiration gracieuse, mais sans pouvoir apprécier exactement la beauté dramatique de l'ensemble. C'est d'autant plus regrettable que dans les mélodies choisies, le chant vocal n'a guère qu'une importance de récit, et que, par conséquent, elles valent moins par leur plasticité individuelle que par leur action commune. Cette absence de précision vocale, je ne saurais la reprocher à l'auteur, — encore

que personnellement je la déplore un peu, — ce serait lui faire un procès de tendances, et si j'ai regretté que dans la deuxième des pièces : *Un dimanche*, la gaieté mélodique fût presque uniquement instrumentale, j'ai fort goûté la discrétion de la fileuse qui sert de *Prologue*, la belle déclamation de l'*Abandonnée* et surtout l'épilogue: *Champ de bataille*, d'un sentiment descriptif intense, d'une couleur sombre et tragique où l'audition de la voix est ménagée très adroitement, au milieu d'un en vol de corbeaux funèbres sinistrement décrit.

Huit jours après, M. Colonne avait cédé la direction de son orchestre, à M. Félix Mottl.

Jusqu'ici je n'éprouvais qu'un enthousiasme très tempéré pour la manière de M. Mottl. Cette fois elle m'a ravi. Le geste de ce capellmeister a quelque chose de lourd et de gauche qui doit, je pense, gêner les musiciens peu accoutumés à sa direction. Mais, chose étrange, ce défaut devient une qualité de premier ordre par la puissance avec laquelle il en triomphe. Les chefs d'orchestre ont, un peu comme les escrimeurs, une ligne basse et une ligne haute. La ligne haute de M. Mottl est naturellement parfaite; son bâton y gesticule clairement et de façon très vibrante. La ligne basse, qui est la ligne des accents toniques, est au contraire étonnamment contrainte chez lui. Chaque fois qu'il bat un temps fort il semble que son poing rencontre un obstacle et rebondisse aussitôt, palpitant et meurtri. Par un effort de volonté cependant il le maintient dans cette région douloureuse, et l'y replonge fortement, et en vertu du principe universel que la résistance intensifie l'effort, une énergie merveilleuse d'interprétation résulte de cette série d'actions et de réactions violentes...

A ce même concert, Mme Mottl, cantatrice exquise et savante, a chanté la première scène de *Gunlœd,* et la *Jeanne d'Arc* de Liszt, sur des vers ou plutôt sur des bouts rimés d'Alexandre Dumas :

Allez me chercher ma bannière !
Par la victoire bénis
De Jésus-Christ et de sa mère
Les deux saints sont réunis.

Cette mélodie de Tony-Johannot nous étonne un peu désormais et les Allemands sont bien candides vraiment de la goûter encore.

J'ai préféré la scène de *Gunlœd*, opéra inachevé de Cornélius : livret étrange et fort belle musique, généreuse d'inspiration, élégante et forte, puissamment orchestrée, pleine de souffle et de couleur, et qui serait d'un génial artiste si, tout le temps, elle ne semblait être de Wagner. A notre époque où l'on aime à montrer que Messaline fut chaste, Duguesclin poltron et que c'est Charles Martel qui perdit la bataille de Poitiers, on dira sans doute bientôt que Wagner a beaucoup « pigé » Cornélius. Pauvre Cornélius !

15 *mars* 1902.

Une fois n'est pas coutume. N'ayant à rendre compte aujourd'hui que des deux derniers concerts de la rue Blanche, je vais être très bref.

Je n'ai pas entendu M. Arthur Nikish conduire l'orchestre du Châtelet ; sans doute il ne m'eût guère enthousiasmé. L'année dernière, quand il vint avec la Société Philharmonique de Berlin au cirque d'Hiver, je

goûtai médiocrement sa direction. Les comptes rendus de lundi dernier, en m'apprenant toutes les licences qu'li a prises la veille avec les textes de Beethoven et de Wagner, me permettent de croire que je l'eusse franchement détesté cette fois.

Au contraire mon admiration pour M. Weingartner croît à chaque nouvelle audition de ce chef d'orchestre prestigieux. Le 2 mars, au concert Lamoureux, il n'a donné que deux pièces de Berlioz pour tout programme : *Harold en Italie* et la *Symphonie fantastique*. En ce qui concerne la seconde, je préfère, à vrai dire, l'interprétation de M. Colonne. Certes la « Scène aux champs » subtilement détaillée par le capellmeister allemand, est bien exquise, et quel curieux spectacle de voir ce gesticulateur parfait accomplir des sorcelleries dans le « Songe d'une nuit de Sabbat » ! Il n'empêche qu'au Châtelet on imprime à ce cauchemar musical une allure plus tumultueuse, mieux en rapport avec son caractère, et surtout que l'on y conduit avec beaucoup plus de puissance, de terreur et de débordement la phénoménale « Marche au Supplice ». A cet égard, il n'y a pas de comparaison possible.

Nul, en revanche, ne saurait exécuter plus remarquablement que M. Weingartner *Harold en Italie* ; l' « Orgie de Brigands » lui a notamment fourni l'occasion d'un triomphe bien mérité, car ce fut une merveille de clarté, de souplesse et de cohésion plastique.

M. Hermann Ritter tenait la partie d'alto principal. Ce vieil artiste, très simple et très sympathique d'allures, possède un talent fort élevé ; son style est excellent, discret et chaleureux tout ensemble. Mais je regrette qu'il nous

ait joué l'œuvre de Berlioz sur un instrument de son invention : la viola alta, sorte de grand alto à cinq cordes, au lieu d'user tout bonnement de l'alto ordinaire. Je n'ai pas retrouvé dans les sons de cette viole, assez « intensifs » en effet, mais un peu voilés et trop « blancs », la voix rauque et déchirante, judicieusement choisie par le compositeur, pour symboliser l'homme, le poète farouche, dont le timbre viril de l'alto exprime si heureusement les exaltations pathétiques et les mâles douleurs.

Le 9 mars, M. Chevillard donnait, comme nouveauté, le poème lyrique de M. H. Busser, *A la Lumière*, sur de beaux vers d'Anatole France. Nouveauté mal accueillie par le public, et je n'oserai pas dire injustement.

Non ! non ! mille fois non ! ! ! Une mélodie, quoiqu'on prétende, ne doit pas être cette chose invertébrée qu'un monsieur très habile, mais dédaigneux de toute inspiration, dévide avec une voix désorientée sur le fouillis d'une inextricable symphonie. Zéro plus l'infini, (l'infini des intentions), ça ne fait, ça ne fera, ça ne peut pas faire de la musique ! Et la trompette la plus aigre de la terre ou le rudiment thématique le plus obstiné du monde ne remplaceront jamais une toute petite parcelle d'émotion tremblant dans sa fraîche et gracile nudité.

Mlle Hatto a perdu son diapason au cours de ce rigaudon métaphysique. Elle l'a heureusement retrouvé, avec une ardeur communicative et un généreux élan, dans l'Air d'*Obéron*. On l'a beaucoup applaudie alors, ce qui a dû la consoler d'avoir été beaucoup sifflée auparavant.

Ah ! seigneur ! quand les jeunes musiciens se résigneront-ils donc à être un peu moins remarquables !

1er *avril* 1902.

Le 16 mars, on nous offrit, chez M. Colonne, *Psyché*, de César Franck et la grande scène religieuse de *Parsifal*.

Je n'aime pas à parler du père Franck, ni de ses œuvres. J'ai sur celles-ci des opinions personnelles dont je suis sûr. Mais elles n'ont de valeur que pour moi seul et je serais désolé qu'on m'attribuât la présomptueuse intention, si je les révèle, de prétendre les imposer à qui que ce soit. Je ne peux pourtant pas simuler une admiration sans bornes pour un maître dont je reconnais les qualités musicales transcendantes, mais dont le tempérament ne répond point à mes propres aspirations. C'est un point sur lequel je reviens toujours : le talent, mettons si vous le voulez le génie plastique d'un auteur, son génie musical, pictural ou littéraire ne suffiront jamais à me le faire aimer si son idéal d'art, si la qualité de son inspiration n'offrent aucune synchronie avec les rythmes secrets de ma nature. Ceux qui croient à l'art pour l'art, ceux qui ne voient pas dans la musique, la peinture ou la poésie un simple langage, un moyen, mais qui la prennent pour un but, doivent en juger tout autrement. Quant à moi je place les émotions du cœur et la pensée trop au-dessus de leur expression quelle qu'elle soit, l'art en un mot trop au-dessous de la science et de la philosophie qu'il n'égale qu'en les servant, pour me plaire à des combinaisons de sons, de couleurs ou de mots purement abstraites. Je les goûte, soit pour les sensations voluptueuses qu'elles éveillent en mon être, soit pour les idées qu'elles représentent ; il m'est impossible

de les aimer « en soi ». Dès lors on comprend que César Franck me reste souvent lettre morte.

Certes j'admire sans réserve son quintette si vibrant, et la fin de sa sonate pour piano et violon. Mais plus j'entends sa symphonie, plus j'ose reconnaître qu'elle m'ennuie, et c'est, hélas ! la même impression que j'éprouve devant une bonne partie de son œuvre. Cet homme est trop vertueux, trop détaché de ce monde, il se complaît trop dans le domaine absolu des sons pour m'émouvoir profondément. Quelquefois cependant telle page de lui me captive et me séduit, lorsqu'une tentation le ramène vers l'humanité, lorsque des pensers troubles et de louches désirs se glissent dans son âme angélique. Comme tous les mystiques il aiguise, en ce cas, par une résistance apeurée les énergies naturelles qui font bouillonner son être et colore de lueurs de cauchemars ses aspirations les plus normales en les élevant à la dignité de péchés. Sa musique évoque alors je ne sais quelles rondes de succubes, je ne sais quels vols de lémures tourbillonnant parmi les verdâtres et fuligineux reflets de sabbats clandestins. Dans l'allegretto de sa Symphonie et dans le scherzo de son Quatuor à cordes, par exemple, on le voit tout à coup céder à cette délectation morose et je lui trouve alors une sorte de saveur ardente et démoniaque, qui est maladive assurément, mais qui du moins nous montre ce qu'eût donné cette âme, si elle n'eût pas nié la vie, si elle ne se fût pas étiolée derrière un buffet d'orgue, si elle s'était épanouie sainement, au clair soleil, dans la belle réalité des amours et des luttes humaines.

Malheureusement « le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli » et quand Franck écrit *Psyché*, et se donne pour

une fois la permission d'être païen, l'attrait du défendu ne surexcitant plus son imagination, il ne retrouve pas le livide et voluptueux éclat de ses heures criminelles. Il ne traduit le charme robuste de la nature en fête, l'attrait de l'éternelle source de vie que par des harmonies assurément fort belles mais trop subtiles, trop recherchées, sagement débordantes, conventionnellement blondes et roses. Que tout cela me paraît fade et compliqué ! Les sentiments de la douleur et de la joie ne se sont-ils même pas confondus chez cet homme à ce point que quand il s'agit de décrire les souffrances et les plaintes de Psyché, son orchestre peint aussi bien l'enivrement de quelque passion triomphante que le cruel brisement d'une espérance déçue ?

Après *Psyché* nous entendîmes la scène religieuse de *Parsifal* et voilà que le chantre de Tannhaüser, de Tristan et de Siegfried, ces prodigieux assoiffés d'amour, nous apparut dans la limpide et gigantesque évocation du plus saint et du plus grandiose des sacrifices. Ah ! les cloches de Montsalvat ! la marche vers le temple des purs ! la radieuse illumination du Graal ! les agapes sacrées !... Avec quel respect, quels tressaillements intimes, quelle candeur infinie, Wagner n'a-t-il pas évoqué ce monde supérieur et cet acte suprême de l'humanité transfigurée par l'héritage de réconfort et de compassion ! Pourtant il avait connu, mesuré, chanté toutes les forces cosmiques et toutes les puissances viriles, il n'avait fait maudire l'amour, foyer des énergies, que par un nain, et avait magnifié splendidement le désir au Venusberg, dans les jardins du roi Marke, près du brasier de la Walkyrie. Il avait connu tous les combats du monde, sans jamais en

maudire l'essence, mère de tous progrès, bien que tour à tour espérant et désespérant de la victoire pour le héros de bonne volonté, et son dernier cri d'optimisme proclamait précisément, dans le plus profond des langages, le triomphe du vouloir humain capable de reconquérir la joie des divines splendeurs. N'est-ce point une preuve impérissable, ce *Parsifal*, que le mysticisme n'est pas le meilleur ferment de l'esprit religieux, et que, pour franchir, d'un pied sûr et d'un œil clairvoyant, le seuil du mystère, pas n'est besoin d'avoir vécu dans l'irréel, en se dérobant par la fuite aux feux de toutes les passions ?...

Encore une fois, il est bien entendu que je ne conteste aucunement la valeur « musicale » de la musique de Franck ; son esthétique seule me blesse par les complications auxquelles ne peut manquer de conduire un idéal métaphysique. En écoutant une symphonie je n'aime pas à me figurer que j'assiste à une concertation des réaux et des nominaux ; j'ai le plus absolu respect de ceux qui pensent autrement.

L'orchestre du Châtelet a fort bien joué *Psyché*, mais son interprétation de *Parsifal* demeura très loin de la perfection. Je ne parle ni du manque de cloches, ni de la mauvaise disposition des chœurs, défauts d'organisation matérielle que l'on doit excuser, mais de l'absence de recueillement parmi les interprètes. Si M. Colonne s'efforça visiblement d'assurer une exécution fidèle et intense à l'admirable page wagnérienne, ses musiciens en revanche paraissent ignorer totalement la conviction artistique qui mène au respect d'un chef-d'œuvre austère et permet de l'aborder avec foi et amour. Ces exécutants

témoignent d'une fougue enlevante et d'une belle ardeur quand il s'agit de jouer Berlioz ou Lalo, mais chaque fois qu'il faudrait un peu de la concentration, dont l'excès m'agace chez les Allemands, nous les voyons se lancer étourdiment à travers les œuvres les plus ésotériques et tirer l'archet en écervelés ou inspecter les loges sitôt qu'ils ont dix mesures à compter. Dans la musique il n'y a pas que des blanches et des croches à jouer juste et en mesure, il y a un sentiment à comprendre et un état d'âme à réaliser : *Parsifal* ne pourra jamais se rendre dans la même disposition d'esprit que *Funiculi-Funicula*.

Au contraire, on ne saurait que louer ce même orchestre pour le Festival-Russe donné le dimanche suivant. Mais, mon Dieu ! que parmi tant de musiciens en sky et en ow, il y en a peu de vraiment russes ! Et comme ils nous rappelèrent tous imparfaitement les rythmes pleins de mélancolie et les harmonies tour à tour meurtries et miroitantes, que Balakirew et ses quatre disciples distillèrent comme une essence véhémente du génie slave, de ses rages soudaines et de son immense ennui.

Glazounow, au commencement de sa carrière, fut bien près de cette école « des cinq », il en paraît tout à fait éloigné désormais. Le début de sa symphonie en ut mineur, plutôt suite d'orchestre que symphonie véritable, m'a charmé cependant par sa violence dramatique, par la beauté classique de son allure et de sa couleur, par l'élégance et la clarté de sa forme, dans une multiplicité polyphonique d'où émergent sans cesse des basses palpitantes.

Le thème de la seconde partie rappelle à s'y méprendre la chanson que César Cui fit jadis chanter à Janik au début du *Flibustier :* « Dit en pleurant la fille du roi... » Les variations en sont parfois curieuses mais un peu simplettes, et c'est fort désagréable, dans une grande salle, d'entendre coup sur coup sept petits morceaux séparés les uns des autres par un arrêt, où le public hésitant ne sait s'il doit applaudir ou se taire.

Quant aux deux derniers mouvements, je les trouve tout à fait indignes du genre symphonique. *L'intermezzo*, coupé d'un air de ballet dont Gounod eût à peine oser surcharger *Faust* ou *Roméo*, semble un menuet alourdi par le goût barbare des mangeurs de chandelles, — la grande Catherine en devait danser de semblables avec ses favoris, — et le *Finale*, en dépit de ses changements de coupes plutôt que de rythmes, car le rythme reste toujours le même au point de devenir à la longue agressif et canaille, le *Finale* ressemble également à de la musique du dix-septième siècle à la fois pastichée et épaissie, quelque chose comme du Poise enflé. Un vacarme affreux le termine.

Le seul moment exquis de la journée fut celui où Mme de Gorlenko-Dolina chanta en perfection et avec un immense succès deux chansons de Rimsky-Korsakow, tirées l'une de la *Fiancée du Tsar* et l'autre de la *Snégourotchka*. La première, une délicieuse complainte sans accompagnement, mariant deux éléments qui dans notre musique occidentale ne se rencontrent guère à la fois : les vocalises et la mélopée, discrètes vocalises qui joignent leurs ornements délicats à la tristesse éplorée de l'élégie. La seconde, une de ces adorables « Chansons de

Lell », que la même cantatrice fit jadis applaudir au Cirque d'Été, celle où la voix mutine ondule et sautille sous la guirlande légère dont l'entortille la clarinette, au scintillement ailé du tambour de basque et des archets frissonnants !

... Mais quand donc nous jouera-t-on les merveilleuses symphonies de Borodine ?

15 *avril* 1902.

Voici donc finies, pour cette saison, mes chroniques des Grands Concerts. Il ne me reste plus qu'à rentrer dans le silence et qu'à m'en aller, le dimanche, respirer l'air des champs.

Somme toute, l'hiver passé fut excellent... pour les morts. L'auteur de *Tristan* et celui de la *Pastorale,* à la rue Blanche ; Lalo, César Franck et Berlioz, au Châtelet trouvèrent des interprètes éminents. Quant aux nouveaux venus ils n'y furent pas très heureusement accueillis, même ceux qui devraient, ce me semble, charmer les bons musiciens. Mais tu es si moutonnier, bon public !... Tu crains si fort de te tromper dans tes admirations que tu prends le parti de siffler toujours les nouveautés. C'est évidemment parce que tu doutes un peu de ta jugeotte, et, chez toi, cette hostilité n'est qu'une forme de la modestie ! D'ailleurs j'aurais tort de t'en vouloir. L'autorité des mandarins t'effraie. Voyons pourtant ! Révolte-toi contre eux ! Songe que nul n'a le monopole du bon goût ni du savoir artistique ! Revendique ton droit de goûter aux œuvres d'art par toi-même ! Quand radote le bon Homère, ne l'écoute plus, tout Homère qu'il soit. Et si le plus insolent des petits gamins te

chante une chanson qui te plaît, n'aie pas peur que ces Messieurs de l'Académie haussent les épaules ; écoute le petit gamin : il a pour lui l'avenir, il est la vérité de demain, peut-être !...

Mais je perds tes instants et les miens. Il est grand temps que nous nous séparions pour cette année, si nous voulons rester bons amis.

SAISON 1902-1903

Lettres à une Dame imaginaire

SOMMAIRE : Lettre préliminaire. — Les *Symphonies en ut mineur et en ré majeur* de Brahms. — *La fin de l'Homme* de M. Ch. Kœchlin. — M. Mark Hambourg, virtuose. — Les *Symphonies* de Schumann. — Un concerto de Brahms. — Du Meyerbeer ! ! ! — *L'Après-midi d'un Faune* de M. Debussy.

15 *octobre* 1902.

CHÈRE Madame, vous n'existez pas, mais je vous crée. Je n'ose affirmer que ce soit pour votre plaisir ; non point que je vous crois tout à fait incapable de m'entendre, mais j'estime bien mince la joie de recevoir mes épîtres, et c'est avant tout ma propre satisfaction que je chercherai, cet hiver, en vous transmettant, deux fois par mois, les échos de nos grands concerts parisiens.

Oui, Madame, je renonce à la critique. A proprement parler je ne l'ai jamais cultivée et je m'en sens de plus en plus incapable. Le mot « critique », vous ne l'ignorez pas, vient d'un verbe grec qui signifie juger. Pour juger,

il faut s'appuyer sur des textes, sinon la justice est arbitraire et fantaisiste. J'ai bien, comme tout le monde, les balances plus ou moins précises de ma raison prêtes à recevoir les « ouvrages de l'esprit », mais les poids me manquent, hélas ! Plus je vais, plus je doute qu'il y ait un critérium de beauté, ou, du moins, s'il existe, je ne le connais pas, je ne sais où le chercher. Si donc je mets une symphonie dans un des deux plateaux, je ne puis jeter dans l'autre que mes impressions personnelles. Une pesée de sentiment n'est pas une critique et l'on finirait par m'en vouloir d'émettre, sous des apparences sérieuses, mille opinions subjectives marquées tour à tour aux coins du sophisme, du paradoxe et quelquefois même de la passion.

Car je me sens plein de passion, je l'avoue. On finirait par me faire dire, en me contredisant, que Meyerbeer n'eût aucune espèce de mérite, ce qui réjouirait fort Clitandre et mécontenterait Cassandre à juste titre. Mais j'arriverais, d'autre part, à déclarer Donizetti supérieur à César Franck, et voilà renversé l'ordre des rires et des grincements de dents. Irrité par l'abus du germanisme musical, j'aurais naguère soutenu, pour un rien, que je préférais Rossini à Beethoven, opinion dont je rougirais fort, aujourd'hui que j'ai retrouvé le calme dans les champs parfumés de menthe et d'ajoncs. Enfin n'ai-je pas dit un jour, au cours d'une discussion, que M. Despréaux l'emportait sur Shakespeare dans mon estime ! Et le pis c'est qu'en toutes ces belles extravagances je me montre également sincère et ne pèche que par défaut de mesure. Je vous le répète, ce sont les poids qui me manquent.

Relégant, en un coin, la sévère plume d'oie du critique, je saisis donc une impertinente petite lance d'acier, pour vous larder de mes fantaisies... Me taire vaudrait mieux sans doute ; mais si je renonce à formuler désormais la moindre sentence, je n'en éprouve pas moins l'impérieux désir de confier au papier mes impressions musicales, et, comme il est plus gai de ne pas causer tout seul, je me choisis une confidente. Quant à la prendre en chair ou en os, c'est impossible ! Dès l'instant qu'on désire publier cette correspondance, elle ne doit renfermer rien de trop intime ni de trop particulier, et c'est pourquoi, chère Madame, je viens de vous élire pour partenaire.

« Ce ne sera peut-être pas bien gai, me direz-vous, de correspondre avec une personne inexistante ? » La preuve que si, Madame, c'est que déjà vous me faites une objection et M. Bergeret a grand'raison de s'écrier : « N'est-ce donc rien qu'une existence imaginaire ? »

Oui, Madame, c'est quelque chose, et voici même que je commence à vous apercevoir, un peu vaguement, mais toute entière. Juste assez âgée pour ne pas manquer d'une certaine expérience de la vie, longue, mince, élégante, un peu plate pour mon goût, mais si distinguée ! Je ne crois pas que je devienne jamais absolument amoureux de vous ; vous m'agacez un tantinet par votre volonté trop tendue d'être « chic ». Vous verseriez même dans le snobisme s'il ne vous manquait, pour y atteindre, un peu de ce scepticisme qu'on n'acquiert entièrement qu'à Paris. Car vous habitez la province, et vous croyez trop que « c'est arrivé » ! Très intelligente d'ailleurs, j'en conviens, mais trop soumise au préjugé des noms. Vous

diriez tout de suite « Maître » aux peintres et aux musiciens consacrés ; ce n'est pas dans mon genre, je suis bien trop barbare pour cela. Et puis je vous soupçonne d'écrire des sonnets en cachette, des sonnets bien pensants, encore que légèrement teintés de nihilisme à la Leconte de Lisle. Moi, je n'ai jamais pu réussir un quatrain convenable. Au collège, lorsque je traduisais Virgile en vers, j'écrivais : « De Turnus à cheval admire l'impudence ! » La vocation me manquait totalement, avouez-le ! Si bien qu'il y aura toujours entre nous un petit malentendu poétique. Je manque de sentimentalisme et, sous vos apparences de mondaine cassante et brusque, vous en avez beaucoup, je crois.

Bref nous allons nous chamailler souvent. Une sorte de télépathie me révèlera vos pensées. Vous me permettrez bien quelquefois de leur donner un corps, en les transcrivant le plus fidèlement possible, et vous ne vous moquerez pas de moi, dites, chère Madame, si je m'évertue avec trop d'ardeur à réfuter les convictions fantomatiques de l'être irréel et charmant que vous voici désormais.

J'allais oublier de fixer quelques traits essentiels de votre caractère esthétique. Vous n'aimez, bien entendu, que le grand Art, — et moi qui prise encore le petit, à mes heures ; il ne faut pas le répéter, n'est-ce pas ! L'école italienne du dix-neuvième siècle vous semble tellement méprisable que vous ne daignez même pas faire d'exception pour le chantre du *Barbier*. Je vous assure que vous avez tort. Quand on parle de Meyerbeer ou d'Halévy, l'esprit de Drumont semble planer sur vous, et si quelque bonne pâte de provinciale célèbre, en votre

présence, l'ambroisie que distillait Thomas, une nuance de pitié s'étend sur vos railleries. Vous êtes exquise ! Mais je ne vous aurais pas crue wagnérienne à ce point ? « Wagnérienne ! eh ! vous n'y songez pas, mon cher ! » Il est vrai ; ça commence à dater furieusement, et grâce à Dieu, nous sommes du dernier cri ! D'ailleurs le poème du *Ring* est d'un métaphysisme !... Alors ? Alors, mystère et complication, et notre petite âme rare n'ouvre plus sa corolle d'orchidée qu'aux harmonies équidistantes et qu'aux formules symétriques de Claude-Achille Debussy. Votre vieux professeur en doit gémir, qui trouvait Saint-Saëns presque décadent.

Allons ! nous nous entendrons tout de même,... quelquefois, Claude-Achille a du bon, et Jules Massenet aussi. Mais il ne faut pas que je vous taquine trop fort tout de suite. Vous me prendriez en grippe, et je tiens à rester votre ami, celui que l'on ne présente pas dans le monde, parce que c'est compromettant d'être liée avec un anarchiste, mais que l'on aime bien, tout de même, recevoir dans une stricte intimité.

Paris, le 20 *octobre* 1902.

Chère Madame, tandis qu'un public houleux courait chez Chevillard applaudir le vieil *Or du Rhin*, j'inaugurai hier la saison musicale, en suivant la foule non moins compacte venue au Châtelet pour entendre quelques nouveautés.

La séance commençait par la première audition de la *Marche du Couronnement*, écrite pour la cour d'Angleterre, par sir Saint-Saëns, baronnet. — Cette *Marche*

est sonore, brillante, solidement bâtie, avec un beau motif robuste, et un air populaire anglais du XVIe siècle. Muni du programme, je vous dirais où le compositeur l'a déniché. Mais je pense, chère Madame, que cela vous indiffère. Si cependant vous teniez à éblouir de votre érudition les salons de la préfecture... Non ? – D'ailleurs il en va de toute cette pompe et de toute cette élégance musicale, comme de la cérémonie du couronnement elle-même : il ne faudrait pas que le renard du fabuliste s'amusât trop à regarder ce qu'il y a dedans. Et puis, je comprends que M. Saint-Saëns n'ait pas voulu faire lancer par ses violons d'austères vérités parmi les radieux mensonges de la « Coronation ». Jouer les Gwynplaine, fût-ce en musique, c'est manquer de goût ; et nous autres, de l'Institut de France, nous ne manquons jamais de goût !

Ici, Madame, vous allez suspecter ma bonne foi. Je vous affirme cependant que je suis venu d'humeur exquise au Châtelet, que j'y occupais une excellente place, que j'apportais à l'audition de la *Symphonie en ut mineur* de Brahms une impartialité farouche et que M. Colonne et ses musiciens l'ont parfaitement jouée, par-fai-tement. Eh bien ! malgré tout cela, je suis également contraint de confesser que la *Symphonie en ut mineur* de Brahms, parfaitement jouée par M. Colonne, m'a très fort ennuyé. Ah ! mais entendons-nous ! Je ne prétends en aucune façon que cette symphonie soit ennuyeuse ; je constate qu'elle m'ennuie ; voilà tout... Ci-joint quelques notes griffonnées dans ma loge au cours de l'audition.

« *Un poco sustenuto*. Début d'une douleur intense, poi-

gnante, exprimant une torture morale, avec deux dessins qui se superposent sans se pénétrer. Une belle phrase des violoncelles à découvert amène l'*allegro*, dont le sentiment très romantique me fait songer, non point à Beethoven, ni à Schumann, mais à Weber. De fait, il y a dans ceci quelque décousu provenant d'un excès de dramatisation plus théâtrale que symphonique. L'action reste dialoguée, l'orchestre presque toujours divisé en deux camps, qui se donnent la réplique à la manière des héros de Corneille, avec des petits lambeaux de phrases de deux ou trois syllabes : « Qui l'eût dit ? — « Qui l'eût cru ?... » D'autres plus irrévérencieux songeraient à « Tu parles — Charles !... Tu penses — Hortense !... » Ce décousu du style s'étend même à la composition générale. Il y a certes des beautés locales, une noblesse incontestable dont je saisis l'intention, mais avec des lacunes, des trous. »

Qui sait ? Comme le répète volontiers Catulle Mendès, les pensers les plus naturels d'une race sont si impénétrables aux esprits d'une autre race ! Peut-être ces trous sont-ils des profondeurs et les plus beaux endroits pour des oreilles germaniques. Mais, que voulez-vous ? J'aime mieux marcher sur un sol plus plat... et plus sûr. Et puis je me méfie toujours des puits que l'on creuse pour dénicher des trésors, quand on ne se donne pas la peine, — et ceci c'est le génie latin, — de ramener ces trésors surface et de me les montrer à la lumière du clair soleil.

Je reprends mes notes, en savourant, au passage, un joli effet orchestral, obtenu par le thème chromatique des violons accompagné aux violoncelles d'une sorte de marche en pizzicati, d'un caractère charmant.

« L'*Andante* amène, avec une ascension du quatuor, sentimentale et mystique, des soli de hautbois et de flûte, que suivent un tas de choses lentes, où le violon solo se promène à côté de cors et de bassons revêches, sans se mêler à eux. Ah ! ce que tous ces instruments affectent de « quant-à-soi » ! Et dire que c'est peut-être très beau !

« Voyons ! je voudrais tout de même admirer un peu. Si vous croyez que c'est pour mon plaisir que je m'ennuie ?

« Eh bien, non ! L'*Allegretto*, si pauvre de couleur, si mat, si monotone de rythme, est un deuxième andante qui ne m'emballe guère plus que le premier... Enfin, voici le *Finale*. Il voudrait aller vite et deux fois prend le mors aux dents, sur des pizzicati accélérés peu à peu, comme un train qui se met en marche. Mais il s'oublie continuellement, avec des alternatives très fatigantes de lenteur et de vitesse, et une absence surprenante d'intensité sonore, pour aboutir à une coda violente, où toujours s'affirme cette dualité orchestrale, médiocrement symphonique. »

Tout cela peut être plein d'une *intériorité* merveilleuse. Je m'avoue tout à fait incompétent à la saisir.

Le public s'est montré froid. Je ne m'en étonne point et je doute que l'on acclimate jamais cette musique en France. J'éprouve, en revanche, une certaine surprise qu'il soit resté presque indifférent devant la scène lyrique de M. Charles Kœchlin : la *Fin de l'Homme*, conduite à ravir par M. Colonne.

Ah ! Madame, autant que l'on peut préjuger des sentiments d'autrui, je crois que vous eussiez pris plaisir

à entendre ce bel ouvrage, si intelligemment construit, si chaudement orchestré, avec un thème directeur, qui caractérise l'humanité, et dont la souplesse musicale ne prétend pas régner sans partage sur le morceau tout entier, et ne tyrannise point la déclamation des chanteurs, suivant la mode nouvelle.

Vous connaissez la pièce lyrique ; vous la retrouverez dans les *Poèmes Barbares*. Elle est d'une ironie quelque peu blasphématoire ; mais blasphème digne de Lecomte de Lisle, grave, poétique et puissant. Le premier homme a perdu tous ceux qui lui furent chers, et n'aspire désormais qu'à la mort. Les joies d'Eden revivent dans son souvenir, et les souffrances d'aujourd'hui ne lui en paraissent que plus cruelles. Il devient lâche ; il se repent « du crime d'être né », ce crime, dont Caïn, plus fort, ne voulut point faire amende honorable, et tandis que l'humanité future crie par toutes les voix de l'espace : « Nous sommes ton péché, ton supplice et ta race... Meurs, nous vivrons ! » Adam rend le dernier soupir.

Un ténor et un baryton se partagent les rôles du premier homme et du récitant. Je vous l'ai déjà dit, le chant est clair, logique, et d'une grande justesse d'expression. La gravité tragique de l'heure pèse sur nous, sombre, lugubre même, avec un seul sourire, l'évocation du Jardin perdu, sans lignes fadement voluptueuses, et soutenue par une instrumentation pudique où des coups pianissimo de grosse caisse puis de cymbales rythment d'un façon neuve les sursauts d'une émotion tremblante. On comprend toutes les paroles qui se déroulent sans lenteur et ne se dévident point cependant

avec cette fâcheuse inconsistance que donne le manque d'inspiration mélodique. Tout cela très senti, encore que très voulu. Quant à la partie symphonique elle présente un coloris singulièrement riche et délicat, avec le thème de l'Humanité, fort bien trouvé, qui en forme la trame essentielle, et dont les battements alternatifs de secondes, promenés lentement sur les divers degrés de la gamme, s'étirent fatidiques et perpétuels comme le développement de la descendance douloureuse. Tels musicographes étiqueteurs le cataloguéraient avec plaisir : « Motif d'évolution. »

Puis, lorsque le grand vent de la postérité souffle en tempête sur le dernier récit du baryton, les trouvailles orchestrales se recommandent encore à notre admiration par une opulence de pâte discrète et forte ; trois immenses gammes de flûtes surtout, cinglant de leur huée l'injustice des premiers âges. L'effet physique est merveilleusement rendu ; c'est bien, par l'étendue, le hululement de la bise déchaînée, sans compter l'appropriation symbolique parfaite.

Et maintenant, Madame, si je vous dis, en prenant respectueusement congé de vous, que je ne connais M. Kœchlin ni d'Eve..., ni même d'Adam, vous croirez, sans doute, à la sincérité de ma sympathie pour cette œuvre nouvelle.

Paris, le 29 *octobre* 1902.

Je viens d'entendre, au concert Colonne la *deuxième Symphonie* de Brahms (en ré majeur). Presque aussi bien jouée que la première, elle m'a plu davantage. Cependant je ne vous l'analyserai pas, chère Madame, parce

que ce serait bien long, et puis parce qu'il est décidément trop vain de prétendre donner quelque idée de détail d'une œuvre musicale, à qui n'en a pas le texte sous les yeux. Et lorsqu'on a ce texte, n'est-il pas plus simple de le lire, que de s'attarder aux explications des commentateurs?... Dans son ensemble cette symphonie, aux tendances moins pathétiques que la première, a de la grâce, quelque allure pastorale et certaine sérénité qui plaît, avec un *allegro* initial de jolie couleur, — pas toujours très propre et manquant un peu de limpidité, — mais qui finit d'une manière exquise, sur un chant de hautbois souligné de trombones et saupoudré de pizzicati charmants; avec un *adagio* que j'aimerais réentendre, car la pensée m'en a paru vraiment élégante, encore qu'un peu trop complexe pour être nettement saisie dès la première audition ; avec un *scherzo* de conception légèrement enfantine et un *finale* plus beau sur le papier, je présume, que réalisé à l'orchestre.

Tout cela pourrait être parfait : l'inspiration y est sincère, soutenue, souvent heureuse, la couleur grise mais fine et la science incontestable. Qu'y manque-t-il donc pour me satisfaire entièrement ? Je crois l'avoir découvert tout à l'heure ; c'est la beauté de la *matière*. Songez à ces tableaux adroitement dessinés, aux valeurs savantes, aux nuances délicates, mais où le travail de la brosse marque son effort dans une pâte épaisse et ternit un peu la fraîcheur du coloris général. Ou bien pensez encore, si vous le voulez, à une liqueur généreuse, de goût délicieux et de parfum rare, mais que troubleraient des nébulosités en suspens. Il faudrait filtrer cette liqueur, pour la perfectionner ; il eût fallu, sur cette

toile, que le pinceau courût plus allègrement, sans traîner avec lui toute cette substance boueuse. Il en va de même, ce me semble, des premières symphonies de Brahms. Y aurait-il donc une « matière » en musique, aussi bien qu'en peinture ? Je pense que oui. Le tout n'est pas de trouver des thèmes inspirés, ni de riches harmonies, il faut nous présenter les sons d'une certaine manière qui constitue justement la pâte musicale et qui ne s'apprend point.

J'estime, pour pénétrer plus avant dans le cœur du problème, que cette propreté de travail tient surtout aux relations rythmiques des différentes parties en mouvement. La polyrythmie de Brahms est confuse ; non certes que nous ne puissions suivre simultanément des rythmes très divers ; encore faut-il qu'ils soient de même famille, nés les uns des autres et ayant une commune base d'unité. Dans le domaine du Temps, Brahms me paraît avoir manqué totalement de cette intuition. Lorsqu'il avait trouvé, très spontanément peut-être, les harmonies ou la structure contrapuntique d'un passage quelconque, je jurerais qu'il ne savait pas à priori suivant quel rythme en répartir les sonorités essentielles. Il réfléchissait, et quand on doit réfléchir sur la *matière* d'une œuvre d'art, neuf fois sur dix, on fait du travail vide ou malpropre. Le sien était malpropre, une confusion, qui m'a paru d'abord de la lourdeur, naissant de ce fouillis, où il n'y aurait pas une harmonie à retrancher, pour le rendre clair, mais seulement quelques dispositions rythmiques à déplacer et à simplifier. Voici du reste la confirmation de cette hypothèse : chaque fois que les sonorités de la deuxième symphonie mon-

tent toutes vers l'aigu, le défaut disparaît, parce que pour les sons élevés, comme pour les couleurs claires, une facture un peu chargée et trépidante ne se traduit que par un papillottement assez savoureux ; mais dès que cela redescend vers le grave, le fouillis recommence ; — les grosses cloches exigent un branle plus méthodique que les petits carillons....

Au même concert, on nous a fait entendre un appareil des plus intéressants, qui a joué, sans en rater une note, la partie de piano du *Concerto en mi bémol* de Liszt. Bien que cette mécanique porte un nom et un prénom comme vous ou moi (on l'appelle, en effet, Mark Hambourg), et qu'elle offre l'aspect d'un jeune bipède à poil — à poil très long — et à sang chaud — mais pas très chaud — je persiste à croire que c'est un automate. Jamais un homme n'arriverait à jouer du piano aussi vite (heureusement, car ce fut plutôt achevé !) ni aussi fort, je croyais continuellement que tout allait se rompre, ni aussi sèchement non plus, je veux dire avec une absence pareille de sentiment. Une petite défectuosité d'engrenage a voulu seulement que la main gauche frappât tous les accords avant la main droite ; c'est fâcheux !... On a fait une ovation extraordinaire à cette exhibition si curieuse, et rappelé l'automate cinq ou six fois en scène.

J'en oublie de vous baiser les mains.

Paris, le 4 *novembre* 1902.

Les sentiments que je nourris pour la musique de Schumann sont bizarres et je ne tenterai point, chère

Madame, de vous les définir. Il est évident que j'en raffole, mais pas très sûr que je l'aime. Durant de longues années je résistai systématiquement à ses charmes exquis, et je lui en veux un peu de ressentir si vivement, aujourd'hui, les effets de sa grâce, alors que je ne suis même pas certain de la bien comprendre... J'ai donc pour elle moins d'amitié que de passion : elle est trop féminine, nous ne sommes pas du même monde et quelquefois je voudrais la battre, parce que je l'adore.

Ah ! comme je l'ai savourée tout de même l'autre dimanche, lorsque M. Chevillard et son orchestre nous jouèrent la *Première Symphonie* de l'auteur de *Manfred*. Ah ! la savante caresse de ces harmonies ! l'enlacement de ces mélodies persuasives et la voluptueuse étreinte des rythmes ! Je ne sais si tout cela est très symphonique, (je crois en avoir douté jadis), mais c'est assurément la grâce faite musique, souple et forte tout ensemble, et victorieuse de nos volontés défaillantes. Pour un peu, Madame, j'en perdrais toute retenue quand j'y songe et mon être frémit encore à ce seul souvenir.

Il est vrai que les interprètes au Nouveau-Théâtre nous ont versé ce philtre avec une habileté, des délicatesses, je dirais presque une dévotion sans égales. Et quand je pense qu'il va falloir entendre dans cinq jours, — je compte les jours, — la *Deuxième Symphonie* du même maître, la tête m'en tourne à l'avance et, si vous étiez là, je la laisserais peut-être involontairement tomber sur votre épaule ! Non, non ! décidément je déteste Schumann !

De l'*Eglogue* de M. Henry Rabaud, — poème virgilien pour orchestre, — je ne conterai pas grand'chose.

Il fut composé voici longtemps déjà, nous disent les critiques, et j'en suis bien aise pour M. Rabaud, dont j'admire vivement la belle Symphonie et le *Job*, son dernier envoi de Rome. Il me déplairait de voir ce vigoureux compositeur verser, à son tour, dans les mignardises et le maniérisme de jeunes demoiselles bien élevées, chers à ses camarades du Conservatoire. Non que cette *Eglogue*, (inspirée des *Bucoliques* de Virgile, affirme ingénûment le programme), ne soit gentille à écouter, aves son frisselis du quatuor sous le bavardage innocent de l'harmonie; mais le procès de l'œuvrette est vraiment trop facile à faire. Il suffit d'ajouter un mot, rien qu'un seul, au texte du poète et de dire au musicien :

Silvestrem *nimis* tenui musam meditaris avena.

Traduction libre : « Il ne faut jamais taquiner les muses, même celles des bois, avec un chalumeau trop frêle. »

... Vous vous attendez sans doute à me voir maintenant fustiger de la belle manière le *Deuxième Concerto* de Brahms, que l'impeccable talent de M. Diémer défendit à cette même séance avec une ardeur visiblement inquiète. Eh bien ! vous vous trompez. Non point que je trouve cette pièce très amusante, je ne l'écoutai même pas sans un ennui mortel ; mais pour diverses raisons, dont voici la meilleure.

C'est qu'en général on vient de se montrer très dur vis-à-vis de l'ouvrage en question et je ne vois vraiment pas pourquoi l'on afficherait plus de sévérité pour ce concerto que pour tant d'autres, également pénibles à entendre. Sauf quelques exceptions qui confirment la règle,

le genre est faux, factice, insupportable, et, en celte têtu que je suis, je ne cesserai jamais de le redire. Dessinez, peignez des camaïeux si cela vous plaît, écrivez des sonates, c'est une façon parfaitement légitime d'exprimer certains côtés de votre pensée, de synthétiser quelques éléments de vos sensations, et les admirables concertos de Bach ou de Hændel, avec leur accompagnement si discret, ne sont guère autre chose. Mais jeter sur des idées musicales rendues orchestralement, c'est-à-dire sous tous leurs aspects à la fois, le voile d'un timbre uniforme, autant vaut regarder un paysage d'automne à travers un verre de couleur !... D'ailleurs par une juste vengeance de la nature offensée, les maîtres les plus parfaits, quand ils écrivent une pièce de cette sorte ne faussent pas seulement leur coloris, mais dessèchent presque toujours les lignes, altèrent les valeurs et morcèlent la composition de leur fresque musicale toute entière. Brahms, avec son deuxième Concerto de piano ne fut donc pas sensiblement plus coupable que les autres. C'est tout ce que je voulais dire.

Les adorables *Steppes* de Borodine et la *Polonaise de Struensée* complétaient le programme. Vous, vous auriez fait comme les gens chics, vous auriez filé du Nouveau-Théâtre avant la Polonaise. Entendre du Meyerbeer ? Fi donc !... En vous plaçant à un point de vue musical absolu, vous auriez peut-être eu raison, notez-le bien ! Mais on a toujours tort de se placer à un point de vue absolu. Oui, Madame. Et M. Chevillard serait bien avisé de terminer chacune de ses séances, comme celle-ci, par un bon mouvement d'éclectisme qui vaudrait aux niais de ma sorte le plaisir d'entendre, une

fois dans leur vie, telle page oubliée du répertoire italien, voire de cette école, « horresco referens », que les personnes bien pensantes nomment l'école judaïque. Epithète lugubrement péjorative, n'est-ce pas ?

Oh ! Madame, comme il m'en coûte de vous quitter sur une évocation si honteuse !

Paris, le 10 *novembre* 1902.

Chère Madame, on donnait hier, au Concert Lamoureux, l'*Après-midi d'un faune*. Vous dire que j'ai tâché de l'écouter de toutes mes oreilles serait demeurer au-dessous de la vérité, car il faut, si l'on prétend bien saisir l'intérêt de cette musique, la boire par tous les sens à la fois, sans compter que toutes les facultés intellectuelles (et d'autres encore !) ne sont pas de trop pour démêler quelque peu l'exacte portée de l'œuvre. Je n'ai pas manqué de les y appliquer et je pense en avoir assez exactement compris la teneur littéraire. Je pourrais même vous débiter là-dessus quatre pages de phraséologie, peindre en traits poétiques... Mais vous me faites sans doute crédit de la description et vous ne doutez pas, je l'espère, de mon aptitude à la réussir tant bien que mal ?... Parlons donc un peu de musique. Mais, au fait, y a-t-il dans cette pièce d'orchestre autre chose que de la littérature ? Ah ! je vous vois venir. De grâce, Madame, épargnez-moi vos arguments, je les devine, et reconnais, comme vous, qu'il y a bien ici, comme dans les autres ouvrages de M. Debussy, je ne sais quel charme sonore, quelle délectation de l'oreille savourant des sorbets de flûtes, des compotes de bassons et des

cocktails de trompettes, amalgamés avec un art prodigieux. Et notre œil lui-même, sous l'empire d'excitations indirectes mais irrésistibles, se pâme, ébloui des colorations de cet orchestre tour à tour flamboyantes, sourdes, aiguës, étincelantes ou profondes.

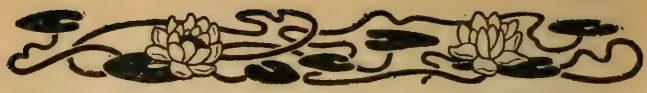
Mais sommes-nous en présence de créations géniales sapant quelque passage nouveau pour la musique, dans la forêt des sensations, ou seulement d'un musicien supérieurement adroit, qui nous distrait de nos inquiétudes d'avenir en faisant, comme le singe de la fable, mille tours de voltige à travers la couronne coruscante des sonorités symphoniques ? Je l'ignore et M. Debussy, pas plus que nous, ne saurait le dire; le temps éclaircira ce point. Sans mentir, il y a dans ces combinaisons subtiles jusqu'à la spéciosité, certaines grâces magiques : un Topinambou seul oserait le nier; mais ne serait-ce précisément que de la magie ? On le dirait et les perles de cette instrumentation éblouissante, pareilles à celles qui, suivant M. d'Astarac, ornent la bouche des Salamandres, ne seraient-elles que de la lumière durcie ?

Franchement l'auteur de *Pelléas* me rappelle, par plus d'un point, l'alchimiste de la *Rôtisserie de la reine Pédauque*. S'il ne cherche pas, comme celui-ci, à mettre de la poudre de soleil dans des ballons de verre, il tente du moins de la fixer musicalement. S'il ne veut pas transmuer les métaux, il transmue les sensations, et, prince des synesthésies, fait passer dans le domaine acoustique tout ce qui est du domaine du toucher ou de la vue : ses flûtes signifient le bleu de l'éther, ses harpes, l'étincellement des rayons estivaux, ses cuivres, la pourpre du couchant, ses violoncelles chantent les contacts

voluptueux, et demain peut-être, il fera dire par quelque cor anglais la pulpe fondante des pêches. C'est un peu le Grand-Œuvre musical qu'il nous entreprend là.

Nul doute que, si j'opposais à sa captivante utopie le nom d'un symphoniste de tout repos, d'un Cicéron de l'accord parfait, (mettons Mendelssohn, pour exagérer notre pensée), M. Debussy me répondrait, toujours avec M. d'Astarac : « Votre Cicéron parlait avec abondance et facilité, mais c'était un esprit banal, et il n'était pas beaucoup avancé dans les sciences sacrées. » J'en conviens, et c'est, au fond, le sentiment seul qui dirige nos préférences en tout ceci. Comme Jacobus Tournebroche, pour distinguer les Sylphes et les Salamandres dans les flammes du foyer paternel, j'estime que pour discerner, dans la musique de M. Debussy, tout ce quelle renferme, au dire de ses licteurs, il faut y avoir l'esprit extrêmement tendu. Et quoique ancien élève des PP. de la Compagnie, je prise fort la logique, un peu nue mais sûre, de ces MM. de Port-Royal.

Aussi quand, après le poème évocateur de fièvres atmosphériques, on nous a joué le *Concerto* de Haëndel pour deux violons, violoncelle et instruments à cordes, j'ai cru non sans plaisir, entendre enfin la forte et substantielle parole de M. l'abbé Jérôme Coignard.



SOMMAIRE. — Œuvres diverses. — Les Concertos. — *La Belle au bois dormant*, de M. Bruneau. — Nouvelle audition de la *Symphonie*, de Lalo. — La musique de M Fauré. — *La Damoiselle élue*, de M. Debussy. — M. Alfred Cortot, chef d'orchestre. — La *Symphonie en la*, de M. Widor. — Décadentisme littéraire et musical. — La *Bataille des Huns*, de Liszt. — Encore les Concertos ! — Le prélude de *l'Etranger*, de M. d'Indy. — Rupture avec la dame imaginaire.

Paris, le 18 *novembre* 1902.

MADAME, parlons, si vous le voulez des concerts du dernier dimanche. Celui du Châtelet d'abord où l'on donnait, avec la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, la *Quatrième* et dernière de Brahms, propre et ennuyeuse comme les précédentes, ont dit les critiques dont je partage ordinairement la manière de voir en ceci. Voilà pourquoi d'ailleurs je n'étais pas allé chez M. Colonne, espérant trouver un plaisir beaucoup plus vif à entendre au Nouveau-Théâtre la Troisième Symphonie de Schumann, dite *Symphonie rhénane*. Elle ne m'a pas enthousiasmé comme les deux premières, je vous en confesse ma déception : allegro initial assez tumultueux, mais au tumulte monotone, scherzo affectant des allures de romance, andante confus, même interprété par M. Chevillard, et dam ! alors,... maestoso sans relief caractéris-

tique, enfin dernier allegro, joué d'une façon tout à fait délicieuse, mais plutôt divertissement que finale de symphonie. Bref si l'ensemble, transcrit au piano, donne une charmante suite à quatre mains, je trouve, comme beaucoup d'autres musiciens, qu'il n'est guère symphonique.

On a fait une ovation à l'orchestre et à son chef après une palpitante exécution de l'Ouverture de *Léonore*. Mais on a moins chaleureusement accueilli, je ne sais trop pourquoi,— sinon, peut-être, parce que c'est de la musique française, — la Chasse et l'Orage des *Troyens*. Quelle page d'inspiration puissante et nette cependant ! C'est si justement senti, si *vu*, si directement exprimé ! Il y a surtout une minute saisissante où la fanfare éclate toute proche au milieu de l'averse. On dirait que les trompettes ruisselantes crèvent le voile de la pluie. Et quelle pluie sobrement rendue, sans prolixité, sans nul flou, sans brumaille, une belle pluie franche, avec de beaux filets clairs qui fouettent le sol inondé. Quand j'étais au collège, dans la plus humide cité de France, on nous faisait décliner « *imber brestensis* ». C'est l' « *imber latinus* » que Berlioz a peinte ici musicalement, et c'est le génie de chez nous, cela. Nous nous plaignons que les étrangers ne l'admirent point et nous sommes les premiers à demeurer indifférents devant lui.

On a reçu plus froidement encore, et ceci je le comprends, les soporifiques noirceurs qui servent d'introduction au troisième acte du *Juif Polonais*. Ah ! l'ennuyeux exercice de rhétorique :« Exposer et développer l'idée de remords dans l'âme d'un assassin bourgeois. » Les trompettes ne travaillent pas depuis quarante me-

sures, que leur ferons-nous faire ? Taratata, parbleu ! c'est tout indiqué.

Pour moi les meilleures minutes de la séance furent celles où les *Variations symphoniques* de Césard Franck m'entraînèrent vers les blanches sphères du recueillement et de l'extase. Je ne sais si la grâce divine me toucha l'autre jour, ou seulement la grâce de l'interprète, Mme Monteux-Barrière, mais j'ai frémi cette fois de tout mon cœur, qui trop souvent récalcitra devant l'idéal franckiste. Vraiment la jeune pianiste m'a conquis par son jeu mesuré, simple, recueilli, par un style à la distinction de bon aloi. Elle n'appartient pas à l'escadron des amazones du clavier, et n'a point piaffé les passages de force, quitte à y rester modestement féminine ; et dans les endroits de douceur, dans la longue et poétique ascension vers les hauteurs mystiques où plane la pensée, où les sentiments s'épurent, elle fut exquise, tout bonnement.

Et voilà comment le souvenir d'une musicienne simple et sincère, que je ne connaissais pas encore, mais qui m'a charmé, suffit à me faire terminer avec calme une missive pessimiste au début. Chère Madame, vous direz ce que vous voudrez, mais si les artistes contemporains et leurs acolytes étaient généralement plus naturels, je serais moins rageur. Pacifique armoricain, j'étais né pour mener une vie calme dans la tranquille admiration des chefs-d'œuvre. Ah ! que la destinée répond mal à mes aspirations.

Paris, le 24 *novembre* 1902.

Chère Madame, je voudrais bien ne pas vous écrire aujourd'hui : le temps sombre me rend morose et je n'ai rien de bien palpitant à vous mander. Je dois reconnaître pourtant que j'écoutai hier, non sans émotion, la *Symphonie avec chœurs*, chez Colonne. Elle y fut jouée avec infiniment de soins ; le scherzo notamment y trouva des interprètes fougueux et sûrs. Et puis ce m'est toujours un nouveau plaisir d'écouter la traduction de M. Boutarel, pleine de charmantes euphonies :

Fiers, tels les soleils d'or volent
Sur le plan vermeil des cieux !

Voler sur un plan, voilà que je recommande à l'attention de nos subtils aéronautes ; — et des quatrains, où l'indépendance de la syntaxe frise la témérité :

Ton magique attrait resserre,
Quand la mode en vain détruit ;
L'homme est pour tout homme un frère,
Où ton aile nous conduit.

Je ne sais si ce magique attrait vous resserre (il s'agit probablement du corset moderne) ; mais moi cette poésie... Oh ! Madame, qu'allais-je vous conter là ?

Quant au *Don Juan* de Richard Strauss, tout ce que je puis vous en dire après une audition flottante et incertaine, c'est que vraiment ce métamusicien moderne a le don de choisir les sujets les plus antimusicaux du monde. Que son orchestre soit traité de main de maître, j'y consens, mais les idées s'avèrent d'une banalité navrante, et

le lyrisme systématique et non réel auquel il s'efforce, n'en dissimule point la « rondouillardise » absolue. Si vous réprouvez « Ah ! viens dans une autre patrie ! » chez l'italien, je ne vois pas pourquoi vous l'agréeriez plus volontiers sous un lourd vêtement germanique.

..... Pendant ce temps, après avoir applaudi la *Quatrième Symphonie* de Schumann, enlevée magnifiquement, et les poétiques *Funérailles d'Ophélie*, de M. Bourgault-Ducoudray, le public des Concerts Lamoureux se partageait en deux clans, pour et contre le *Concerto* en ut mineur de Saint-Saëns, que Mme Bloomfield-Zeizler exécutait avec un superbe talent, — non point exempt peut-être de quelque sécheresse. A vrai dire, je n'y étais pas, mais je tiens ces détails d'une autre moi-même, « mein bess'res Ich », dirai-je avec Rückert. Sans doute le clan hostile au piano et à la virtuosité était-il composé sinon d'une seule unité. — fort bruyante en ce cas, — tout au moins d'une minorité infime. Pensez-vous que je l'approuve ? Nullement, Madame. D'abord ce Concerto, surtout, dans sa seconde moitié, me semble digne d'admiration ; et puis si je ne suis guère favorable aux exhibitions de solistes, je n'admets pas qu'on siffle : c'est grossier vis-à-vis de l'artiste, cela gêne les auditeurs (ils ont le droit d'écouter sans qu'on les trouble), et c'est maladroit. Par un tapage hostile on provoque des contre-manifestations plus chaleureuses ; sans compter que si vraiment on déteste l'encombrante virtuosité, vider la salle à demi quand arrive le tour du concerto, ou l'accueillir par un silence glacial, serait un mode d'expression bien autrement éloquent, efficace et poli que le vacarme égoïste, antiphilosophique et toujours un peu

vaniteux qui prétend imposer aux autres un sentiment personnel. Bébé n'aime pas les huîtres, il ne veut pas que sa petite sœur en mange. Franchement c'est enfantin !

Paris, le 6 *décembre* 1902.

Chère Madame, les concerts Colonne viennent de nous donner un court poème d'orchestre de M. Bruneau : *La Belle au Bois dormant*. J'apprécie beaucoup les drames lyriques de ce compositeur pour leur belle sincérité d'accent, leur inspiration très personnelle, et la saisissante âpreté des passions qui s'y déchaînent. Tandis que vous, j'en suis sûr, vous ne les estimez guère : telle que je vous ai conçue, cela ne vous est pas possible et je ne vous le reproche pas. Vous cherchez dans l'art des qualités précisément antinomiques à celles qui me font goûter l'*Ouragan*, l'*Attaque du Moulin*, le *Rêve*. Aussi j'aurais l'air de commettre une petite lâcheté, peut-être une flatterie à votre égard, si je vous avouais sans préambule que je n'aime pas beaucoup la *Belle au Bois dormant*. Mais l'œuvre que je critique est antérieure de plusieurs années à celles que j'exalte volontiers, et ceci me met à l'aise pour en parler sincèrement. La lecture de ce poème lyrique au piano m'avait du reste donné l'espoir que je prendrais plaisir à l'entendre à l'orchestre. Les thèmes, sans offrir une très grande rareté de ligne, me plaisaient par une certaine franchise conciliant un grand classicisme de carrure avec quelques harmonies audacieuses, que leurs répétitions voulues parent d'un aspect légendaire et bon enfant. Qu'est-ce qui res-

semble plus à un archaïsme qu'un néologisme ? Au concert tout cela m'a paru desservi par une instrumentation banale et bruyante. Dans les sujets de poésie et de mystère, soit que nous soyons gâtés par les Russes et par votre ami Debussy, soit que le rêve appelle impérieusement des couleurs un peu recherchées, nous souhaitons maintenant des combinaisons de timbres plus subtiles que celles de l'autre jour, et c'est en vain que la vue de huit cors, en front de bataille, m'avait fait espérer quelque fanfare fantastique, fluide et falote comme les feux-follets du sommeil.

M. Van Dyck, mal accompagné par un orchestre indécis et tapageur, a chanté diverses pièces de Wagner avec son autorité magnifique et sa belle intelligence musicale. Tout de même c'est un peu ridicule ces fragments sans aucun rapport les uns avec les autres, exécutés à la file, et où l'on voit le même chanteur devenir Lôgue, Siegmund et Siegfried, en moins de dix minutes. Il l'a, le heaume, ce monsieur chauve !

La séance avait commencé par une exécution tragique, emportée, palpitante, superbe de la *Symphonie en sol mineur* de Lalo. Combien je l'admire, décidément, cette œuvre que d'autres estiment trop dramatique, c'est-à-dire trop active, trop vivante. Ah ! c'est que n'importe quand, n'importe au milieu de quelles douleurs, sous le coup de n'importe quel deuil, la Vie me semble une chose si belle, si admirable, si passionnante ! Et toujours ils me remuent si profondément, les accents shakespeariens, que le symphoniste a trouvés dans l'*andante* imprégné de l'ardente tendresse des Ophélie et des Juliette, dans l'*allegro* initial digne de servir d'ouverture au *Roi*

Lear !... Et ce *finale* aussi, comme je l'admire avec son double élément de rythme fougueux et d'exaltation mélodique : le rythme, cette palpitation joyeuse que la volonté de vivre prolonge comme les battements mêmes de nos cœurs à travers les vicissitudes des temps, et la mélodie, souveraine expression du Sentiment, de cet instinct non moins impérieux que l'autre, et qui suspend des guirlandes de haine ou d'amour à toutes les escales de nos pauvres existences ballottées, comme à tous les carrefours des grandes races humaines !

Je crois que la Symphonie de Lalo restera l'un des plus beaux témoignages de la pensée celtique, l'un des plus significatifs en tous cas.

Paris, le 9 *décembre* 1902.

Dimanche dernier, je fus au Nouveau-Théâtre m'embaumer le cœur de trois chefs-d'œuvre : le *Roméo et Juliette* de notre Berlioz, *Siegfried Idyll* et la *Symphonie héroïque*. J'entendais pour la première fois ce *Roméo* joué de manière à en dégager la parfaite beauté. Quelle verve ! quelle clarté ! quelle passion nerveuse et juvénile ! Seule peut-être la Scène d'amour sembla-t-elle quelque peu longue aux auditeurs. Et ceci prouve, une fois de plus, que nous ne saurions envisager quoique ce soit avec une objectivité suffisante : car est-il un amant qui partagerait là-dessus notre façon de voir ?

La *Symphonie héroïque*, splendidement exécutée, nous transporta vers les sommets où tout s'épure, où l'on jouit aussi pleinement d'un bonheur évanoui que d'un bonheur en cours, où la douleur même devient une joie

spirituelle, parce que l'on y plane au-dessus des contingences décevantes et des stériles illusions.

Siegfried-Idyll enfin nous replongea dans l'abîme nostalgique et charmant de nos adolescences lointaines, oh ! déjà si lointaines ! avec ces harmonies exquises toutes vibrantes des possibilités amoureuses et chevaleresques qui palpitaient sans réticence dans nos âmes féales, quand nous avions vingt ans. Que ce temps est loin ! et quel miracle, n'est-il pas vrai, que celui de la musique, puisqu'elle peut nous redonner une heure l'illusion de revivre notre printemps bleu, rempli de gazouillements d'oiseaux, de mystérieux appels de cors, d'eaux chantantes et de troubles sans peur ! Oh ! Siegfried, Siegfried, intrépide garçon qui tout à l'heure vas appeler ta mère, quand tu découvriras la terrible harmonie de la Femme, quelle reconnaissance ne devons-nous donc pas aux génies qui enfantent les êtres d'idéal, comme toi, pour nous aider à marcher dans les sentiers trop rudes, que vous illuminez d'un rayon splendide et fraternel !

Paris, le 18 *décembre* 1902.

Chère Madame et Amie, dimanche dernier M. Colonne donnait encore *la Damnation de Faust*, — service de huitaine après le service du bout de l'an, — et M. Chevillard, poursuivant le défilé des Symphonies de Beethoven (est-ce que tous les hivers ça va recommencer, cette petite histoire ?) nous jouait la quatrième, celle en *si bémol*. Quelque respect que l'on doive au grand nom du maître, il est permis de penser que si cette pièce n'était pas de lui, on l'aurait oubliée depuis longtemps. Même

l'adagio. cher à Berlioz, ne me paraît pas si merveilleux que cela : pensée très pure de forme, très angélique, j'en conviens, mais tout de même assez ennuyeuse.

Je ne goûtai pas beaucoup, non plus, l'interprétation du scherzo, un peu hoquetante et gonflée de nombreux soufflets comme en perpètrent les pianistes qui jouent pour la première fois de l'harmonium. Mais le finale ! ah ! ce finale, Madame, quelle giration folle, grâce aux parfaits instrumentistes, quels maelstroms limpides et vertigineux tout ensemble, avec des galopades de bassons, tritons piaffeurs et déchaînés ! Vous entendez d'ici nos applaudissements et nos bravos. Nous voici réveillés.

M. Warmbrodt chanta, fort bien selon moi, plutôt mal selon d'autres, les admirables vers de Verlaine : « Votre âme est un paysage choisi... » sur l'air mélancolique et vieillot de M. Gabriel Fauré. La minute fut exquise où se déroula, pour notre charme, cette musique mineure du mélodiste, chatoyante et patinée tout ensemble comme un petit cadre de Watteau. Ah ! les ors fanés et la lumière féerique, blonde et bleuâtre des Cythères de modulations et d'harmonies ! Comme il est séducteur, tout de même, le musicien de *Prométhée*, quand il écoute les chuchotements de sa muse précieuse et sourdinière !... La chanson de *Shylock*, murmurée sur un rien d'accompagnement procède de la même esthétique, tout en nuances, et si je vous dis que deux vers sont marqués au coin de la personnalité du maître :

> Il faut votre beauté pour qu'elle nous soit bonne...
> Et depuis les soirs d'or jusqu'aux matins rosés...

vous serez capable de vous les chanter à vous-même, sans vous tromper d'une seule note.

Je n'ai pas moins goûté les trois morceaux de musique d'orchestre pour le même *Shylock* de Shakespeare. Il y a surtout dans le premier (Entracte), une élégance de rythmes pimpants, papillotants et discrets, et les fanfaronnades d'une petite trompette polissonne tout à fait délicates. Le grand public ne mord pas très bien à cela : encore une fois c'est de l'art trop français, et nous nous mettons de la cire dans les oreilles, comme les compagnons d'Ulysse, quand il s'agirait d'entendre les sirènes séquanaises. Le tempérament félin d'un compositeur né pour musiquer Puck, Ariel et Mab serait-il d'une subtilité trop naturelle pour toucher les gros mystifiés que nous sommes, et n'y aurait-il pas que dans la finance, chère Madame, que l'on rencontrerait des Humbert ?... En avant la grosse caisse !!!

Pour écouter le *Concerto* de Schumann, je suis monté dans les régions élevées du Nouveau-Théâtre. Là j'ai pu constater une fois de plus que le genre est odieux, et, grâce à l'éloignement, qu'on ne saurait jamais amalgamer le piano et l'orchestre : les sonorités de percussion, dirait un physicien, ne sont pas fusibles dans les sonorités de frottement.

Paris, le 21 *décembre* 1902.

Chère Madame, cette fois je vous écris aussitôt en sortant de la matinée dominicale et tout vibrant encore de l'émotion extrêmement vive que vient de me causer un

artiste de premier ordre, en se révélant au public justement enthousiasmé. Je veux parler des débuts de M. Alfred Cortot comme chef d'orchestre au Concert Colonne. Mais si je me laisse aller maintenant au lyrisme dont je me sens la proie, vous ne m'entendrez plus parler que de la magnifique audition du *Crépuscule des dieux*, qui s'achevait il y a vingt minutes.

Or, chère Madame, il sied d'abord que nous nous disputions ; car je passe à *la Damoiselle élue*, le poème lyrique de Dante-Gabriele Rossetti mis en musique par M. Claude Debussy, quand celui-ci était pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Mais, comme dans mes dernières lettres j'ai fait quelques allusions un peu... souriantes à ce musicien, récemment promu grand génie, permettez-moi (pour que vous ne soupçonniez pas ma bonne foi complète à son égard), de vous rappeler qu'au temps où, ni vous, ni la notoriété subite de M. Debussy n'existiez encore, j'ai par deux fois célébré ses délicieux *Nocturnes*. Je ne m'en dédis point, et, si vraiment, depuis l'invraisemblable succès de *Pelléas*, j'ai vis-à-vis du jeune maître quelque tendance à l'ironie, l'enthousiasme désordonné de ses admirateurs en est la seule cause. Je vous avoue qu'aujourd'hui encore ils m'ont fortement agacé, avec leurs « De-bus-sy ! De-bus-sy ! » hurlés sur l'air des lampions. Cela sent la réclame d'une lieue et m'indisposerait contre le plus grand génie du monde. Et cela me surprend aussi. Car, s'il m'est interdit de soupçonner la sincérité de ceux que charma *la Damoiselle élue*, j'ai du moins le droit de m'étonner que tant de gens goûtent avec cette frénésie un ouvrage qui m'ennuie à ce point. Je peux bien vous le

dire, le discours de la Damoiselle racontant qu'elle attend avec impatience dans le Paradis l'arrivée de son *sweet heart* est une des choses les plus soporifiques que je connaisse. — Cette musique est pourtant intéressante ! me direz-vous. — Mais certainement que la musique de M. Debussy est très intéressante. Disons mieux : son orchestre ; car vous ne sauriez défendre sérieusement la monotonie de la partie vocale. Dans un article sur *Manfred* j'ai parlé quelque part des voix automatiques de *Pelléas*. Ici nous sommes en présence de la même déclamation à la fois cassante et invertébrée, fibreuse et sèche. Huysmans, — car il faut toujours en revenir à ce diable de saint homme, quand on veut préciser des sensations modernes, — Huysmans dirait que c'est du vermicelle cru, et c'est en effet continu et fragile comme cela, et toujours la même chose ; chaque nœud de phrase, sans être pareil, est toujours semblable au voisin. Seulement je vous accorde que c'est du vermicelle doré. — Allons, allons ! vous divaguez, mon cher ! — Je déraisonne ; ce n'est probablement pas de ma faute ; mais je veux bien vous accorder que le chant lui-même est parfait. Encore un coup, c'est convenu ; le musicien qui a écrit *les Nuages* et *les Sirènes* est un artiste merveilleusement doué !.. Mais là, par exemple, où je deviens intraitable, c'est quand il s'agit de son esthétique, et je n'hésite pas à lui faire un procès de tendances. *La Damoiselle élue*, tout comme *Pelléas et Mélisande*, est moralement une mauvaise œuvre. Vous savez si j'admire le Maeterlinck d'aujourd'hui, celui de *la Sagesse et la Destinée*, de *la Vie des Abeilles* et de *Monna-Vanna*. Je déteste non moins ardemment le Maeterlinck d'autrefois, et vous

comprenez, dès lors, que je ne saurais admettre qu'on gaspille du talent sur des naïvetés factices, frisant la niaiserie, comme le poème de Rossetti qui nous occupe. C'est peut-être du dernier galant, c'est peut-être délicieux ces raffinements mièvres et mystiques, mais c'est de l'art de luxe, de l'art pour riches! Et des stupidités dans ce genre : « La lune annelée était comme une petite plume flottant au loin dans l'espace » ne séduiront jamais que des esprits marinés dans le snobisme, les parfums, et les luxures émollientes. M. Malherbe, qui est un musicographe de talent et un parfait érudit, met dans le programme du concert : « L'obscurité fait ici partie de la beauté. » Ça, non, non, mille fois non ! Là-contre je m'insurge. L'obscurité ne saurait être une beauté. Une œuvre obscure peut être belle *quoique*, mais jamais *parce que* ; jamais ! jamais ! vous l'entendez, jamais !!! L'obscurité est une source d'erreurs, et l'erreur n'est jamais belle.

Laissons donc de côté toutes ces rêveries si distinguées : damoiselles penchées sur la barrière d'or du ciel et vols d'anges horizontaux, et regardons la Vie! La musique, aussi bien que les autres manifestations sociales, peut commettre des erreurs capables d'appeler un jour de terribles représailles. N'irritons pas, avec nos déliquescences, les forces implacables de la matière. Ecoutez bien ce que je vous dis, chère Madame, et ne vous moquez pas de moi, si je vaticine : ne jouons pas avec notre raison, car, à cette heure, il y va d'elle tout simplement ! ... J'espère, du reste, que M. Debussy, fatalement, subira la même évolution que M. Maeterlinck et dégagera, comme lui, ses regards des brumes qui les voilent, pour admirer

tout bonnement la splendeur inépuisable du vrai, et pour la traduire avec ce style magique qu'il a su se créer. Ce ne sont ni ses neuvièmes, ni ses onzièmes que je critique c'est sa recherche enfantine et maladive de sensations rares et d'exquisités conventionnelles.

Et, sur ce, je reviens à mon emballement du début. Il s'agissait de M. Cortot. Mme Litvinne chantait avec son indiscutable autorité, (mais non sans quelque fatigue apparente), le finale du *Crépuscule* et le jeune chef d'orchestre qui dirigea, la saison dernière, les représentations wagnériennes du Château-d'Eau, conduisait pour la première fois à découvert, et par cœur, je vous prie, l'un de nos grands orchestres. Le coup d'essai a été un coup de maître, absolument sensationnel ; et l'ovation spontanée que lui a faite la salle entière le classe tout de suite parmi les maîtres du genre. Il faut reconnaître que cet éminent pianiste est devenu bien rapidement un cappelmeister de premier ordre, et tous, aujourd'hui, nous avons admiré la souplesse de sa direction, la beauté de son geste, la clarté de ses rythmes, la précision tour à tour incisive et puissante de ses accents. Si je n'étais limité par la place (dont je n'abuse que trop), j'aimerais à vous peindre cette mince silhouette brune, ardente, nerveuse, et magistralement en possession de ses attitudes, même dans les plus fougueux élans. Elle m'a fait une grande impression, et l'image toute neuve d'un chef d'orchestre, qui demain sera populaire, s'est à tout jamais gravée dans mon esprit, avec la promptitude saisissante d'une force inconnue, soudain manifestée. Que ce soient les propriétés des rayons X que l'on découvre, ou quelque grand artiste qui perce, il me

semble que tous les esprits vraiment humains doivent en ressentir le même contre-coup.

Paris, le 5 janvier 1903.

Chère Madame, je commence par vous souhaiter la bonne année, — la bonne année musicale, naturellement : beaucoup de belles œuvres nouvelles, un opéra original, quelques symphonies profondes et... le moins possible de concertos !... Ceci fait, j'attaque rapidement les comptes-rendus de ces derniers dimanches, car, vous le pensez bien, chère Amie, j'ai dans le moment force lettres à écrire à des créatures moins imaginaires que vous,.. hélas !

Le 28 décembre, je fus au Concert du Châtelet où l'on fit une ovation chaleureuse à M. Colonne pour une belle exécution du Morceau symphonique de *Rédemption*, où j'entendis une seconde fois geindre la *Damoiselle élue* et où M. Cortot dirigea le *Prélude de Tristan* et la *Mort d'Yseult*. Il y fut aussi remarquable chef d'orchestre que dans le finale du *Crépuscule*, il obtint les mêmes bravos et nulle sanction ne manque à sa gloire naissante, pas même la jalousie de quelques aînés.

La séance commençait par la *Symphonie en la* de M. Ch. M. Widor. Je préfère ne point m'appesantir sur elle, car, sauf son premier mouvement dont j'admire l'ardeur et la vie, tout le reste de l'œuvre me semble si funambulesque et si « farce » qu'en parlant d'elle je perdrais la gravité nécessaire au critique musical et dont je ne me départs jamais, n'est-il pas vrai, Madame ? Sans doute en l'écoutant j'avais la berlue, je me croyais à la pantomime

et la vue du compositeur — il conduisait lui-même — picorant l'orchestre de sa main gauche installée en bec de canard, ou cherchant désespérément sa poche, n'était pas faite pour diminuer ma jovialité involontaire. Il me semble pourtant qu'une symphonie doit être quelque chose de plus sérieux, et qu'une marche de marionnettes, même entendue au microscope, ne saurait constituer l'idéal pour ce genre de musique.

A tout ceci je préfère les *Stances de Sapho* et le *Roi des Aulnes*, splendidement chantés par Mme Litvinne. Que voulez-vous ! je crois toujours au dynamisme émotif d'une belle phrase et ne puis encore me persuader que le mépris de la mélodie soit le commencement de la musique.

Hier le hasard m'a fait retrouver quelques numéros d'une grande revue, datant d'une dizaine d'années. A ce moment on cherchait en littérature, comme on le fait en musique aujourd'hui, à tirer des effets d'un certain nombre de défauts artistiques : l'obscurité passait pour de la profondeur, les associations d'idées individuelles tenaient lieu de personnalité, (on sous-entendait l'un des termes, pour avoir l'air plus original), les fautes de syntaxe devenaient des fleurs de rhétorique et beaucoup de cacophonie donnait un semblant de distinction. C'était le temps des poètes maudits, et le pauvre Lélian lui-même, pris au piège à force de naïveté, s'était mis à écrire comme dans ce fragment : « Qui donc eût été mieux à sa place (à l'académie) que Baudelaire, ce lettré, cet impeccable, lui autant, certes, que Gautier, ce jamais content de son travail, à l'égal, je pense, de Flaubert ? Et, au fond, ce vrai correct, ce hautain comme il faut, et ce

modeste, et ce presque timide, mais timide à sa façon, la bonne, qu'il était dans la vie ! »

Heureusement cette manière est passée de mode et ceux qui érigent encore en esthétique les à peu près contournés se font mal juger aujourd'hui.

J'ai pris des exemples littéraires pour me faire mieux comprendre, mais je crains qu'en musique nous ne nous réjouissions des mêmes structures à la fois impromptues et compliquées, du même style caillouteux, de la même impropriété de termes, de la même dissémination des effets. C'est la ligne sacrifiée, ce sont les valeurs méconnues, c'est la pensée maintenue dans les limbes par paresse de synthétiser et par manie d'analyse, et surtout c'est de la pose. On a peur de se montrer ce que l'on est, un médiocre, et l'on devient un raffiné. Vraiment non ! j'aime encore mieux les « rosalies rondouillardes » du R. P. Gounod !

Ah ! parlez-moi de la *Symphonie pastorale*, que nous entendîmes hier chez M. Chevillard ! Encore ne pouvez-vous, chère Madame, en savourer toute la poésie miraculeuse et pacifiante si depuis longtemps vous n'avez pas vécu dans la pleine campagne... Mais ne faisons point de littérature et constatons seulement quelle différence incommensurable sépare le Beethoven-artiste qui, touché jusqu'au fond de l'âme par la grâce des champs, créait cette symphonie sublime, du Beethoven-musicien écrivant un concerto de violon, parce que tout musicien doit écrire des concertos. Eh parbleu ! Il a toujours une abondance de belles idées, en tant que Beethoven, mais dans un des cas, juste et splendide miroir de la toute-puissante nature, il apparaît incomparable, et dans

l'autre nous ne trouvons plus qu'un Monsieur de beaucoup de talent qui veut absolument nous montrer ce talent et qui devient fort ennuyeux. L'interprétation parfaite, ample, sobrement élégante, tour à tour ardente et sentimentale, constamment sincère et noble que M. Henri Marteau nous donna de cette œuvre, ne parvint pas à dissimuler son évidente longueur. Les conventions y éclatent sans cesse, et les formules en maints passages la sénilisent déjà.

On fit une juste ovation au remarquable interprète mais je n'ose désapprouver les quelques sifflets à l'adresse du « genre-concerto. »

Je ne m'étonne pas non plus de ceux qui accueillirent la *Bataille des Huns*, si merveilleusement jouée par l'orchestre des *Concerts-Lamoureux*. Ce poème de Liszt offre pourtant un début superbe. Ruée tumultueuse et rythmique des hordes barbares ; hennissements des chevaux emportés, hurlements des cavaliers, déchaînement des passions sauvages ! Tout cela, exprimé en une langue colorée, nette, incisive, avec des carrures irrésistibles, passe comme un vent d'orage, et les archets furieux, qui fauchent monts et plaines de leur galop méthodique et forcené, forment l'un des spectacles acoustiques les plus beaux qu'il soit possible de concevoir. La première image du monde chrétien, largement esquissée par les trombones, n'est pas moins saisissante. Mais hélas ! le problème dévie tout de suite ; où nous attendions le triomphe méritoire et laborieux de la civilisation sur la barbarie, interviennent des forces occultes, volatilisant tout le bouquet de la symphonie et gâchant, par un mysticisme poncif, la conception grandiose des deux forces

aux prises, muscles et pensée... Ah ! les piètres barbares qui reculent devant un harmonium !... Et le reste est néant, sans compter un petit bastringue dont le sens m'échappe tout à fait.

Paris, le 19 *janvier* 1903.

Pour vous narrer les Concerts de ces derniers dimanches, je suis tenté d'employer aujourd'hui le style télégraphique, parce que je suis très pressé ! Ah ! quand donc sonnera l'heure, l'heure unique où je ne serai pas très pressé !...

Au Nouveau-Théâtre, les symphonies de Beethoven tirent à leur fin. Le 11 janvier nous entendîmes la septième, qui est décidément, à mes yeux, le point culminant de la musique pure, avec son allegretto absolu comme un théorème de géométrie, et bâti pour les siècles entre l'infiniment lent et l'infiniment rapide, entre l'infiniment triste et l'infiniment joyeux ; avec son scherzo, que toute démocratie devrait adopter pour chant de triomphe et son finale, beau comme une bacchanale cosmogonique...

Hier ce fut la huitième, celle en *fa*, moins puissante, mais toute gemmée de trouvailles orchestrales limpides et charmantes, telles qu'une rosée matinale sur des fleurs de pêcher.

Laissez-moi goûter aussi le plaisir de vous mander le succès très vif remporté par Mme Faliero-Dalcroze, il y a dix jours, dans l'*Air de Suzanne* et l'*Air de Chérubin* qu'elle chanta d'une façon délicieuse. On ne saurait

mettre plus de mutinerie émue, plus de grâce coquette, plus de simplicité piquante et vraie dans l'interprétation de cette musique divine, et la jeune et charmante artiste nous a fait passer là quelques minutes exquises. Il y a longtemps, du reste, qu'aucun chanteur n'avait obtenu, chez M. Chevillard, des marques de sympathie aussi prononcées. Oserai-je regretter pourtant que Mme Dalcroze ne nous ai pas donné, comme second numéro, quelques-uns des menus chefs-d'œuvre que jette au vent l'inépuisable inspiration de son mari, dès que les concertos, les quatuors, les festpiels et les opéras lui laissent deux minutes de répit. Il y eut de sa part discrétion extrême à ne pas le faire, et je n'aurais pas été le seul à me réjouir qu'au lieu de la *Phidylé* de M. Duparc, mélodie subtile, mais vraiment trop mal écrite pour la voix et de l'Air d'*Ascanio*, déjà bien fanoché, elle nous fit entendre telle *Chanson simple*, ou telle *Chanson de l'Alpe*, dont la poésie profonde et la verve intarissable font mieux aimer la vie !

J'en arrive aux concertos de piano. Celui en *si bémol* de Mozart, joué sans joie par Mme Clotilde Kleeberg, n'a pas produit tout l'effet qu'on en pouvait attendre. L'autre, qui est d'un jeune musicien a soulevé des tempêtes. Je ne m'acharnerai pas sur cette œuvre aux idées pâles, à l'orchestration vide au point d'en être plate, à la construction effritée, désagrégée, dissociée jusqu'à l'extrême émiettement. Le public l'a jugée sévèrement et j'espère pour l'auteur qu'il n'attribuera pas uniquement au parti pris de quelques-uns cet insuccès qu'a nettement homologué l'ennui du plus grand nombre. Il s'est

trompé ; cela peut arriver à tout compositeur et je ne le lui reproche pas.

J'avoue qu'il m'est plus difficile de ne pas m'étonner que M. Chevillard et les membres de son comité ne se soient pas aperçus que cette œuvre ne méritait point les honneurs de leur magnifique orchestre. Ils me répondront à cela : « Vous voulez que nous jouions des modernes et des jeunes, et dès que nous en jouons vous marquez votre mécontentement ! » Non certes ; nous protestons seulement contre le choix fait parmi ces jeunes et si, comme nous aimons à le croire, il n'intervient dans cette sélection aucune considération étrangère à la musique, nous avons le droit de nous étonner que des musiciens et un chef d'orchestre d'une telle valeur soient à ce point dénués de sens critique.

En tous cas il est certain que les merveilleux interprètes de la rue Blanche ne mettent pas dans la composition de leurs programmes un soin équivalent à celui qu'ils apportent dans leur exécution. Non seulement on ne joue, parmi les jeunes, que les plus intrigants au lieu de chercher à découvrir les plus méritants, mais encore on ressasse indéfiniment les mêmes œuvres anciennes ou étrangères. Le public commence à en avoir assez, (je dis même le vrai public, le public payant), des sublimes mais sempiternelles symphonies de Beethoven. Il y a pléthore de concertos. Et nous aurions enfin le droit de connaître un peu nos vieux maîtres de l'école française : Lully, Couperin, Rameau. Sans compter qu'il y a quelque impiété dans l'oubli du dieu de la musique, le grand Sébastien Bach !...

Désormais il existe à Paris un auditoire cultivé,

capable de prendre plaisir à des concerts plus instructifs ; quelque unité, quelque direction, quelque logique ne messiéraient pas dans la composition des programmes. J'ai toujours été suffisamment élogieux vis-à-vis de cette admirable cohorte instrumentale et de son éminent directeur, et je montre, à tout propos, une indépendance de vues assez fougueuse, pour avoir le droit de me fâcher un peu sans qu'on soupçonne ma bonne foi. Sincèrement l'orchestre Lamoureux, si plein d'ardeur au fort de l'action, sommeille quand il s'agit d'organiser sa campagne, et j'aimerais qu'il tâchât de nous révéler des nouveautés importantes ou des pages consacrées de la littérature musicale autrement qu'au petit bonheur la chance !

Le public est justement avide d'œuvres inédites. La preuve qu'il est capable de les goûter quand elles sont belles, c'est le succès remporté hier par le splendide Prélude du deuxième acte de l'*Étranger*, merveilleusement exécuté du reste.

A mon grand regret, je ne puis vous analyser maintenant ce morceau symphonique. Je l'entendais pour la première fois et sa complexité ne me permet point d'en décrire la structure, après une seule audition. Cela d'ailleurs ne veut pas dire que ce soit une page obscure. Loin de là. L'effet en est au contraire d'une clarté parfaite, et, si je n'ai pas compris très bien le comment de mon impression, je me suis du moins senti tout de suite en présence d'une chose véritablement grande et belle. Il y a, dans ce Prélude, une telle élévation, une telle sobriété de style, un charme si décent et si profond d'amour, une si noble tristesse, et tous les sentiments y sont exprimés en une langue tellement puissante et souple, tellement

harmonieuse et nette, qu'on ne saurait une minute résister à la séduction de son austère grandeur... Une fois de plus, en écoutant ce morceau vigoureux et ciselé tout ensemble, j'évoquais l'art roman : la musique de M. d'Indy m'y fait toujours penser. Il y a chez l'auteur de *Fervaal* cette homogénéité de plan, cette simplicité de lignes, cette élégance aristocratique d'ornementation, ce robuste chatoiement des vieilles mosaïques byzantines, toute cette urbanité, chrétienne par le sentiment et païenne par l'expression, qui caractérise l'âge épiscopal des basiliques, et, depuis la base de son orchestre jusqu'aux sommets de ses vibrations mélodiques, ce je ne sais quoi de fort, de grave, de contenu qui marqua chez nous la pleine floraison de la civilisation carlovingienne. Combien j'en fus ému, je n'ai pas à vous le dire ; c'est peut-être la plus grande joie pour un esprit sensible à la continuité psychique de sa race, de voir renaître, en un homme et en un art nouveau, le meilleur des arts et des hommes d'autrefois.

Paris, le 2 *février* 1903.

Chère Madame, cette lettre est la dernière que je vous adresse. Ne croyez pas que je cesse d'écrire; je romps seulement avec vous et le fais un peu brutalement, pour ne pas me laisser attendrir par cette décision nécessaire. Vous n'en aurez pas de chagrin, sans doute, puisque vous n'existez pas, ou du moins que votre existence n'avait, en soi, aucune réalité. Je serai seul à regretter par instants la correspondante fictive que je m'étais donnée en votre personne : j'avais fini par vous aimer

un peu, comme nous aimons toutes les conceptions de notre esprit, si médiocres soient-elles. Je ne veux pas dire que vous étiez médiocre, il ne m'est pas permis d'user de tant de franchise envers vous, et c'est précisément pourquoi je vous supprime de ma vie... En vous créant, je pensais me ménager une sorte d'adversaire, intelligent, large d'esprit, dont le commerce surexciterait utilement ma verve. Je me suis grandement trompé. Vous n'avez paru intelligente à personne. A qui la faute? Hélas! j'en bats ma couple! Et, chose plus grave, vous n'aviez aucune largeur de vue; cela ne se trouve guère dans votre milieu. Je le sentais, en vous écrivant chaque semaine; je me faisais humble, poli; je gazais mes raisonnements; je coupais d'eau claire mon encre écarlate. Non, Madame, je ne suis pas fait pour vivre avec vous, ni vos pareilles. Venus de mondes trop différents, nous ne parlons pas la même langue, et, si les nuances conviennent à merveille à votre gracieux bavardage, superficiel et vide de sens, moi j'ai besoin, pour me sentir moi-même, de ne pas prendre de gants et de ne pas baisser le ton de ma voix naturellement rauque et bruyante. Mon droit de sauvegarder la personnalité que je puis avoir prime mon devoir de faire le joli-cœur en vous parlant. Mes pensées perdraient toute leur verdeur et leur peu de charme agreste dans vos salons ouatés. Ma sincérité s'y étiole à vue d'œil, et, tout comme la fièvre qui tint la princesse Uranie, j'estime qu'il est grand temps de la faire sortir « de votre riche appartement ».

Le paysan du Danube va déposer son frac; il en est déjà tout joyeux. Aussi, tout en conservant de vous un souvenir bien meilleur sûrement que ne le feront

mes lecteurs, je vous tire, chère Madame, ma plus irrévérencieuse révérence,... et je m'en vais manger des crêpes.

SOMMAIRE. — Toujours les concertos ! ! ! — La fantaisie de M. Lenormand pour piano et orchestre. — *Mazeppa* de Liszt, dirigée par M. Weingartner. — La *Symphonie Bretonne* de M. Guy Ropartz. — Le jubilé de M. Colonne. — Nouvelle audition de la *Symphonie pathétique*. — Le *deuxième Concerto* de M. Saint-Saëns, pour violoncelle, joué par M. Hollman.

15 *février* 1903.

Les 1er et 8 février, c'est aux Concerts Lamoureux que j'ai passé mon après-midi. La *Symphonie avec chœurs*, l'ouverture de *Freyschutz* et la charmante suite sur *Namouna*, merveilleusement interprétée, composaient le programme de la première de ces matinées, avec une *Fantaisie* pour piano et orchestre, de M. René Lenormand.

On a fait à cet ouvrage un accueil très panaché; la critique s'est montrée généralement dure pour lui. Je ne parle pas de M. Trotrot et de ses acolytes, à qui le titre astucieux n'avait pas donné le change, et qui flairèrent avec raison le Concerto sous la Fantaisie.

Si je ne partage pas leur opinion sur le fond de cet ouvrage en particulier, j'estime, comme eux, que l'abus des concertos, aux matinées dominicales, devient absolument flagrant, et lorsqu'ils sifflent *après* avoir écouté respectueusement les morceaux, je trouve qu'ils usent d'un droit certain. Cette attitude peut n'être pas de très

bonne compagnie, mais en art il ne s'agit point de cela et j'aurais mauvaise grâce à ne pas reconnaître la légitimité de leur attitude, alors qu'il y a quatre ans, et l'un des premiers, je pense, sinon le premier, j'attaquais déjà vivement les virtuoses et la musique de virtuosité, qui n'est sûrement pas à sa place au milieu de nos grands orchestres symphoniques. L'un de ces preux, — ne vous y trompez pas, il faut un certain courage pour oser *avec constance* violer le sentiment de la majorité, — l'un d'entre eux, dis-je, s'est écrié naguère : « Nous sifflerions Beethoven lui-même, s'il venait nous jouer un concerto ! » C'est bien ainsi que je l'entends, et si ma situation de chroniqueur, dans une revue où chacun des rédacteurs a le droit de dire librement ce qu'il pense, sous sa responsabilité personnelle, m'a permis de raisonner à maintes reprises ma façon de voir là-dessus, je comprends fort bien que les amateurs de musique, dépourvus d'une tribune littéraire, se servent d'arguments plus brutaux mais non moins éloquents. Chaque fois qu'ils empêcheront les autres d'écouter, en sifflant pendant les morceaux, je me révolterai contre eux, (ils n'ont pas le droit de troubler une audition), mais puisqu'on permet aux spectateurs satisfaits de célébrer les virtuoses par de quadruples et quintuples salves d'applaudissements, absolument disproportionnées le plus souvent avec le coefficient artistique de ces acrobates, n'est-il pas juste que les choses soient remises au point avec quelques sifflets ?

Ce ne sont point les manières qu'on doit avoir dans un salon ?... Soit ! Mais le concert est moins et plus qu'un salon. C'est moins, puisque l'entrée s'y paie, et

c'est, heureusement, beaucoup plus; c'est un temple, un temple où les vendeurs de trilles, de gammes en octaves et en sixtes et de cadences à 100 francs la minute ne sont pas à leur place. Quand certains fervents y entreraient, le fouet à la main, pour jeter à la porte tous ces gens, dont l'intérêt personnel, l'inconscience et la vanité prostituent la divine musique, j'ai le droit de me réjouir. Et s'il y a quelques injustices commises dans l'emportement du geste vengeur, j'estime qu'elles seront largement compensées par l'écrasement final des simoniaques de l'art?

Ne déplaçons point les questions de leur véritable terrain. S'il y a des personnes qui prétendent maintenir si haut l'étendard de la virtuosité pure, ce n'est point, croyez-le, parce qu'elles trouvent *beau* d'exécuter quelque passage stupide et injouable de Liszt ou de Paganini, ni d'enlever le *Carnaval* de Schumann « en deux minutes de moins que Planté », comme Paderewski s'en faisait gloire, un jour! C'est parce que cela draine dans leurs poches l'argent des bons badauds, et parce qu'un homme qui a fait des gammes, jusqu'à s'atrophier le cerveau, estime qu'une telle infirmité vaut bien cent mille francs de rente.

Sans doute, il y a partout de nobles artistes et qui font exception à la règle. Je pourrais en citer plusieurs et je ne veux pas le faire, pour qu'on ne feigne pas de croire à une énumération limitative. Mais ceux-là même auraient tort de se solidariser avec tant et tant d'autres (il y en a d'ailleurs dix fois trop!) qui discréditent la corporation par leur inintelligence, leur appétit de gloriole et leur cupidité!...

Pour en revenir à la *Fantaisie* de M. Lenormand, ce qui m'a plu dans cet ouvrage, c'est que l'unité, si difficile à obtenir entre le piano et l'orchestre, y est heureusement réalisée, non par leur fusion plus ou moins complète, mais au contraire par leur indépendance absolue. A cet égard je citerais notamment plusieurs progressions où les instruments, partis d'un pianissimo, et le soliste, d'un piano léger, montent simultanément vers une explosion, que les deux masses sonores atteignent par des desseins concomitants mais non semblables, en se rencontrant sur une même cadence diversement amenée... Les idées sont abondantes, les constructions toujours solides et je ne vois guère à critiquer, selon moi, qu'un abus de grupettos lents qui communiquent par endroits, surtout dans l'andante, un peu de banalité à la mélodie.

Si quelques auditeurs n'ont pas compris cette pièce, fort bien jouée par Mlle Fanny Davies (sur un mauvais piano), c'est je pense à cause du fumet un peu spécial des harmonies et de l'orchestration. Il est certain que tout le monde n'aime pas les anchois ni les harengs saurs et, précisément ici, les accords ont quelque chose d'âcre et de nasal, si j'ose dire, qui correspond bien à la forte exhalaison des saumures, dans le domaine des saveurs. C'est affaire de goût d'aimer ou de n'aimer pas ce genre de sonorités.

Le dimanche suivant, M. Weingartner dirigeait le concert au Nouveau-Théâtre. Il ne m'a pas enthousiasmé comme de coutume. Outre que nous sommes vraiment saturés de Beethoven, il m'a paru tellement exagérer les nuances, dans les deux premiers mouvements de la

Pastorale, que toute leur ligne si jolie et leur charmante simplicité de sentiment s'évanouirent sous son scalpel. Ah ! de grâce, trêve d'anatomie !... Trois pièces du cappelmeister, chantées par Mme Raunay, délicieusement, nous montrèrent que désormais, en Allemagne comme en France, on ne redoute rien tant que de paraître écrire le plus petit bout de mélodie. La mélopée continue règne tyranniquement et la haine de l'air et du couplet se hausse jusqu'au mépris de toute courbe tant soit peu chantante.

J'éprouvai cependant quelques bonnes minutes de plaisir avec le *Mazeppa* de Liszt si chaud, si coloré, si vivant et si plein de musique. Je ne suis pas suspect de tendresse pour ce vieux démon verruqueux, et ce poème lyrique est le premier, griffonné par sa plume, qui me paraisse homogène et complet, sans longueur et sans creux. Il m'a tout à fait séduit par le contraste si clair et si frappant entre les trois états dynamiques : chevauchée, repos et marche triomphale de la fin. Le repos douloureux qui fait pressentir le prélude de *Tristan* fut, en son temps, une étonnante trouvaille, et dans le finale, rythmes et couleurs slaves miroitent si nerveusement que, depuis, les meilleurs d'entre les Russes n'ont pas imaginé de coruscations plus étincelantes.

On a justement ovationné M. Weingartner et l'orchestre pour leur superbe exécution de ce poème, et je pense que l'on eût fait de même après le prélude des *Maîtres chanteurs*, si l'impérieuse nécessité de se lever avant la fin du dernier morceau ne primait toute autre considération dans l'esprit du public parisien.

1er *mars* 1903.

Le 15 février, on donnait, pour la troisième fois de la saison, le *Faust* de Schumann, aux Concerts du Châtelet. J'ai voulu réentendre cette œuvre qui m'avait laissé d'assez bons souvenirs, mais je n'ai pas eu la patience de rester jusqu'à la troisième partie, la Rédemption de Faust, vaste fresque d'un Tintoret musical, point culminant de tout l'ouvrage. L'ennui m'avait gagné plus tôt. Dois-je en rendre Schumann responsable, ou ses interprètes ?

A coup sûr l'orchestre, les soli et les chœurs, « 250 exécutants sous la direction de M. Ed. Colonne », ont joué à peu près très bien, devant un public à peu près très attentif et content de lâcher, tous les dix minutes, un petit applaudissage agaçant et bénévole. Le tout réuni m'a fait prendre la fuite; mais chacun sait que je suis mauvais coucheur, et je me trouvais de plus un peu déçu de ne pas entendre M. Jacques Thibaud, dont le programme (Concerto de Mozart et fragments de Bach) me souriait fort. Le petit papier rageur et chamois de la direction, dénonçant la scélératesse du séduisant violoniste, n'était pas fait pour me mettre en train. Bref, irritation, migraine, antipyrine et toute la boutique... Et dire qu'il y a des bienheureux, capables de juger la musique objectivement ! Ils verront Dieu et le Pater extaticus !!!...

J'aimerais à expliquer maintenant tout le bien que je pense de la *Symphonie* de M. Guy Ropartz, *sur un choral breton*, jouée le 22 février au Concert Lamoureux. Je goûte cette belle œuvre à plus d'un titre, et comme artiste, parce qu'elle est d'une profondeur de pensée, d'une noblesse de forme, qui vont même parfois jusqu'à l'abstrac-

tion, et comme armoricain, parce qu'aucun autre ouvrage musical n'exprime avec une intensité si poignante le grave reploiement, l'incoercible mélodie de l'âme celtique.

Malheureusement je m'aperçois davantage, de jour en jour, combien il est malaisé de rendre avec des phrases le caractère d'une symphonie, et je ne puis pourtant m'en tenir à ces stériles et fastidieuses énumérations de thèmes que les éditeurs s'obstinent à intercaler dans les programmes. Pour nous faire connaître la nature, le tempérament, la psychologie d'une personne, c'est en vain qu'on nous décrirait minutieusement son anatomie, qu'on nous analyserait tous les éléments histologiques de son corps. Ce qui constitue l'individualité d'un être supérieur, sa personnalité, c'est moins la vie élémentaire de chacun de ses tissus que leur coordination, ou, si vous le voulez, que l'unité chimique de toutes ses cellules. Il en va de même en art. Pour peu qu'elle soit l'œuvre d'un esprit logique et inspiré, pour peu qu'elle vive réellement, dix mesures d'une symphonie, entendues à l'orchestre, nous renseigneront beaucoup mieux sur sa nature que l'analyse détaillée de tous ses thèmes et de toutes leurs transformations. Le vrai rôle d'un musicographe serait de délimiter avec justesse l'individualité d'une pièce orchestrale, d'en donner la formule chimique générale. Et, les épithètes étant la nomenclature verbale des substances, il suffirait toujours de doser, dans une juste proportion, quatre ou cinq adjectifs, pour caractériser strictement une œuvre d'art.

Quand la musique est pittoresque, descriptive, concrète, rien n'est plus facile en somme : il faut être un

bien piètre goujat de mots pour ne pas transcrire très évocativement, en phrases, tel poème symphonique de Félicien David ou de Rimsky-Korsakow. Avec les œuvres abstraites, la tâche devient rude.

Il me semble néanmoins que, devant la *Symphonie bretonne* de M. Guy Ropartz, deux ou trois observations générales s'imposent. L'une d'elles est une petite critique ; c'est que, dans la structure de l'œuvre, il y a quelque morcellement, non point fragmentation continue, mais solution de continuité par cassures nettes et espacées. Je ne parle pas seulement de la seconde partie, où l'alternativité de l'andante et du scherzo nous déroute quelque peu, je vise encore les mouvements continus, comme l'animato du début où le poète laisse, une ou deux fois, se rompre le fil de sa méditation.

Les autres remarques sont au contraire tout à l'éloge du symphoniste. L'emploi d'un grand nombre d'instruments à vent, surtout le triplement de chaque timbre de l'harmonie, se conçoit facilement par la répartition très logique et très sensible, en plusieurs points de l'œuvre, des deux forces expressives de la symphonie, l'âme bretonne étant confiée à cette partie de l'orchestre, tandis que le quatuor évoque plus spécialement l'atmosphère, le cadre du drame, si vous voulez. Pour le rythme, il y a de même un parti pris, probablement instinctif, qui consiste à ne le faire sentir que de temps à autre, aux moments où, sans son apparition, l'esprit risquerait de se perdre dans le vague ; et le plus souvent, sa juste économie, sans avarice ni prodigalité, se manifeste surtout par l'accentuation des temps faibles ou par l'alternativité systématique de dessins ternaires et binaires.

Avec ces austères procédés, M. Ropartz a rendu surtout l'intériorité de la nature bretonne, dont Edouard Lalo, naguère, exprima plutôt les dehors. Ici nous avons des couleurs plus sombres, plus rompues, des tons de cire jaune, et, à la bouche, comme un goût de cuivre. Presque partout, sous les harmonies lugubres, on retrouve cette excessive préoccupation de la mort qui fut, jusqu'à ce jour, la grande entrave à l'essor du génie breton. Quelquefois cependant des éclaircies de joie brutale ou de rêverie plus douce y rompent la monotonie du sentiment. C'est ainsi que le commencement du finale évoque, avec des danses de pardon, la fermentation du cidre et du lait caillé, que le second lento de la deuxième partie exhale un parfum d'encens et que, pendant la dernière réexposition des thèmes, les vapeurs des prairies et des ruisseaux d'argent semblent monter peu à peu du quatuor en sourdine, comme s'élève, avec lenteur, l'amour du sol d'Armorique dans le cœur de ceux qui le foulèrent longtemps. Mais ce n'est que tout à fait à la péroraison de l'œuvre que se dégage enfin d'une telle concentration l'énergie superbe de la race, clamée par toutes les puissances orchestrales, célébrant le réveil de notre vieille province endormie tant de siècles.

Il suffit. Et je me plais à saluer joyeusement ce frère breton, puisqu'il chante, avec une dignité si mâle et des accents si sobrement musicaux, le dynamisme d'un peuple, qui secoue le linceul de Lazare, et répandra bientôt, je l'espère, le trésor de ses forces trop longtemps comprimées !....

15 *mars* 1903.

Le 1er et le 8 mars, l'Association artistique des Concerts Colonne a donné, pour l'anniversaire de sa fondation, les *Béatitudes* de César Franck. Cet oratorio, illustre sans être populaire, jouit du respect à peu près unanime de tous les artistes, et, pour ma part, j'admire profondément le talent de son auteur, la noblesse de ses intentions, la robuste structure de sa musique. Je me garderai toutefois de vous dire ici le fond de ma pensée relativement aux *Béatitudes* : les réflexions qu'elles me suggèrent, tout en intéressant l'esthétique au plus haut point, touchent en même temps à d'autres questions plus graves encore, et je me ferais scrupule de les effleurer dans une revue musicale.

En tous cas nous devons une réelle reconnaissance à M. Colonne de nous avoir fait entendre cette œuvre grandiose, et puisqu'il célèbre actuellement son jubilé trentenaire, le moment est venu de le remercier des efforts que, seul en France, il réalise, avec une infatigable activité, pour nous donner des auditions intégrales des grandes compositions symphoniques; sans lui nous ne les connaîtrions guère. Trente années de direction méritent d'ailleurs la reconnaissance de tous les artistes. Quelquefois il m'arrive d'être un peu brutal dans mes appréciations sur les ouvrages de l'art et sur leurs interprètes. C'est qu'à tort ou à raison je considère la franchise la plus intransigeante comme le seul mérite possible d'une critique, et, si je me tiens systématiquement à l'écart des musiciens, pour sauvegarder mon droit de leur dire toujours ce que je pense et tout ce que je pense, cela ne

m'empêche pas de rendre hommage à leurs mérites individuels. La pensée de ces mérites ne m'arrête jamais quand il s'agit de combattre sur tel ou tel point particulier, mais la réciproque est vraie. C'est pourquoi M. Colonne pourra s'étonner peut-être que je lui exprime ici l'hommage de mon admiration pour son labeur considérable et pour son talent chaleureux, qui servit tant de fois, de manière éclatante, la cause de la musique française : il peut être sûr du moins que je le fais avec cette absolue sincérité qui est mon seul orgueil, et que je défendrai toujours jalousement contre tout esprit de coterie.

... Passons au Nouveau-Théâtre.

Je n'ai pas entendu M. Siegfried Wagner cette fois. Mais j'avais assisté à la séance qu'il donna au Châtelet, il y a deux ou trois ans, — on s'en souvient peut-être, (1) — et je trouve, comme alors, très triste de voir l'enfant d'une divinité compromettre, dans de médiocres exhibitions, ce nom que tant d'artistes ne prononcent qu'avec respect et l'exposer aux quolibets d'une presse légitimement ironique.

Dimanche dernier le programme de M. Chevillard comprenait, comme pièces de résistance, la *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky et la première audition, aux concerts Lamoureux, du *Deuxième Concerto* pour violoncelle de M. Saint-Saëns.

La saison dernière, j'ai déjà parlé de cette symphonie, musique vivante et colorée, mais absolument dépourvue de l'émotion réelle et de la dignité que promet son épithète emphatique; ce n'est, en somme, qu'une suite de

(1) Voir ci-dessus, page 55.

morceaux amusants et colorés mais vulgaires, adroitement bâtis sur des mélodies abondantes mais communes (je ne dis point banales). La partie à cinq temps, lunaire et flambarde tour à tour, me donne, je ne sais pourquoi, la vision de George Sand exécutant un cake-walk symbolique sur les cœurs de ses bons amis. La marche du troisième mouvement a beau sonner d'une façon merveilleuse, comme elle reste « bonnes d'enfants et militaires ! » Et les deux morceaux extrêmes justifieraient peut-être le titre, si le tout n'avait l'air orchestré par Carolus Duran. Enfin j'éprouve, comme l'an dernier, l'invincible impression qu'il faudrait écouter cette œuvre sous un parapluie, tant l'instrumentation évoque, à jets continus, les hachures d'une averse; c'est un frémissement ininterrompu des accompagnements, serrés comme les losanges des ondées et je gagerais que l'auteur écrivit cette symphonie sous un climat humide. Vous voyez, vous vous enrhumez déjà : Tschaïkowsky ! Dieu vous bénisse !... Je ne suis pas sérieux ? Pourquoi voudriez-vous que j'acceptasse de l'être, en présence d'une œuvre qui ne m'y invite point ? si elle était signée d'un nom français, comme à l'étranger on se récrierait, une fois de plus, sur notre art superficiel !!! Voulez-vous me faire avouer qu'elle est charmante ? J'y consens volontiers. Mais pathétique, ah ! que non point !

Et pour faire valoir cette composition, M. Chevillard et ses musiciens déploient néanmoins tant de verve, tant d'éclat, tant de rayonnement sonore !

J'en arrive au nouveau *Concerto pour Violoncelle* de M. de Saint-Saëns.

Mais d'abord laissez-moi vous transcrire un petit

conte, intitulé Le Bouton, qui parut, il y a une dizaine d'années, dans *l'Echo de Paris*, si je ne me trompe, sous la signature « Lundi », et dont j'ai gardé la coupure.

Mon capitaine, que je croise et salue, m'arrête et me dit :

— Vous avez un bouton de votre capote mal cousu. Il ne tient pas.

Et vif, il pose un doigt sur le bouton, comme s'il voulait l'empêcher de tomber.

Sans remuer la tête, l'œil plongeant, je tâche, par delà mon nez, d'apercevoir le bouton.

— Il me paraît tenir, mon capitaine.

— Croyez-vous? je pourrais ne pas discuter. Mais vous êtes intelligent ; vous occupez dans la vie civile une haute situation. Je le sais et j'en tiens compte. Si le soldat défend la patrie, je comprends que l'écrivain chante sa gloire. J'ai la prétention de connaître mes hommes et de les juger à leur valeur. En un mot, j'applique le règlement avec tact et, pour vous, je désire me montrer bon garçon ; mais votre bouton ne tient pas du tout.

— Cependant, mon capitaine...

Enhardi par son affabilité, je déplace une main, je saisis mon bouton, je tente de l'arracher et n'arrive qu'à osciller sur place.

— Je constate en vieillissant, dit mon capitaine, que les égards ne servent à rien. Tous les mêmes, tous têtus, vous voulez jouer au plus malin. Ah ! misère ? Dégourdi, va ! Enfin, bref.

Et mon capitaine tire son sabre ; il le couche sur ma

poitrine ; puis il scie prestement, fait sauter d'un coup sec mon bouton, le rattrape au vol, me le donne et dit, plutôt attristé que sévère :

— Voilà comme il tenait, votre bouton.

M. Hollman, en jouant le Concerto de Saint-Saëns, m'a fait penser à ce capitaine : il manie avec la même aisance la preuve la plus irréfutable en soi, l'autorité. Que si, par hasard, vous lui eussiez dit : « Je n'aime pas les concertos. — Vous ne les aimez pas ? et bien, nous allons voir ! » Que si vous lui eussiez ajouté, une *supposition* : « Ce concerto de Saint-Saëns particulièrement ne m'emballe guère. — Il ne vous emballe pas ? Eh bien, vous allez l'entendre ! »... Que faire là-contre ? et comment résister à l'évidence quand un artiste vous crève les yeux, si j'ose dire, de son archet vainqueur ? Ah ! qu'il l'a divinement joué, ce morceau, M. Hollman ; et comme il nous a bien persuadés qu'il n'est au monde rien de plus neuf que les triolets du début, rien de plus chuchoteur, extatique et mystérieux que la phrase de l'andante vaporeusement câlinée par lui : « Cela ressemble au cri doux que l'herbe agitée expire. » J'ai cru vraiment, sous l'empire de sa forte suggestion, que le finale était plein de vie, et les siffleurs terrorisés écoutèrent, comme moi, la cadence elle-même, un chef-d'œuvre de serrurerie, tout prêts à s'agenouiller humblement, à chaque silence, devant le plectre érigé du virtuose : « Parce, fidicen, parce populo tuo; ne in œternum irascaris nobis ! »

Certes, j'admire l'autorité, parce qu'elle témoigne de la foi en soi, du talent, de l'énergie sans lesquels il n'est

pas de grand artiste. Mais je me méfie d'elle et ne m'incline jamais devant ses arguments qui n'en sont point. C'est pourquoi je ne vous affirmerai que *le Deuxième Concerto pour violoncelle*, de M. Saint-Saëns, est un chef-d'œuvre (chose possible), qu'après l'avoir entendu jouer par mon oncle, le commandant, ou par mon ami, le conservateur des hypothèques.

SOMMAIRE. — *Parysatis*, de M. Saint-Saëns. — *L'Amour des Ondines*, de M. Bachelet.. — M. Saüer, virtuose. — *Penthésilée* de M. Bruneau. — *Italie* et *la Vie d'un Héros*, de M. Richard Strauss. — Nouvelle audition *d'Antar*. — Salutations finales.

1er *avril* 1903.

PERMETTEZ-MOI de passer rapidement sur l'ennuyeuse audition du *Concerto* de violon de Brahms, et de la pâle *Sérénade mélancolique* de Tchaïkowsky, que nous joua, l'autre jour, au Châtelet, M. le professeur Auer, doctoralement. Ce sont là choses sans importance et je brûle de vous confier les réflexions que me suggéra la *Parysatis* de Saint-Saëns. Cette œuvre m'a fait un grand plaisir ; je dirais plus, elle m'enthousiasme fort. Depuis longtemps M. Saint-Saëns ne nous avait offert aucun régal aussi parfait, et, le voyant affirmer de nouveau sa haute personnalité artistique, j'ai ressenti la même joie imprévue que nous causa l'apparition de *Ramuntcho*, alors que, de Pierre Loti, nous n'attendions plus aucun chef-d'œuvre.

Je ne vous énumèrerai pas tous les morceaux de *Parysatis* exécutés par M. Colonne et ne vous conterai pas davantage l'affabulation du drame de Mme Dieulafoy, sur lequel est bâtie cette limpide musique. Lorsque je lis le compte rendu de quelque pièce nouvelle, je passe toujours l'analyse de « l'histoire » et m'attache uniquement aux considérations générales du critique, parce

qu'une analyse ne laisse aucun souvenir durable dans l'esprit, et trahit toujours *forcément* le sujet qu'elle prétend résumer. D'ailleurs, je ne me rappelle plus celui de *Parysatis*. Si vous voulez le connaître, vous n'avez qu'à louer la partition.

Je citerai donc seulement quelques numéros, dont la beauté musicale m'a particulièrement séduit : la bruyante ouverture, conçue pour le plein air, et qui doit y vibrer puissamment ; le duo de ténor et de baryton chantant la victoire sur les Grecs ; la superbe déploration d'orchestre, toute racinienne, peignant la douleur de Parysatis, à qui l'on rapporte les restes de Cyrus ; *la Marche d'Artaxerxès*, si solide, avec sa facture carrée digne d'un Hændel et sa luxueuse emphase de pompe orientale ; *la Jolie Tisseuse* (on dit bien une Fileuse) des filles d'honneur ; *le Ballet*, insuffisamment détaillé par l'orchestre, qui semblait le lire pour la première fois, et les fines vocalises, tout imprégnées de charme sidéral, mimant la déclaration d'amour du Rossignol à la Rose. Mlle Korsoff a jeté ces traits avec une fraîcheur de sons, une poésie, uns aisance de mécanisme qui lui valurent de légitimes ovations et sa voix me fit songer au mélodieux quatrain de Leconte de Lisle :

> Jeune, éclatante et pure, elle emplit l'air nocturne,
> Elle coule à flots d'or, retombe et s'amollit,
> Comme l'eau des bassins qui, jaillissant de l'urne,
> Grandit, plane et s'égrène en perles dans son lit.

Chacune des roulades, frêles et tremblantes ainsi qu'une palpitation d'ailes, expire doucement sur un « oh ! » estompé des spectateurs en extase.

Mais j'ai surtout goûté le délicieux chœur des femmes chantant la gloire d'Anaïta, cette Tanit susiane, cette Phœbé de la Perse, blanche et pure comme sa rivale hellénique, pleine de caprice et de mystère ainsi que sa sœur phénicienne. Par un mécanisme inverse de celui que je viens de vous décrire, c'est la voix de la soprano solo qui, à chaque fin de phrase, émerge ici, en longues traînées sveltes, de la masse sonore, où les harpes isochrones maintiennent, sous l'incantation des vierges, la continuité rythmique, symbole et norme de l'éternelle gravitation.

On s'étonnera peut-être que je goûte à ce point la nouvelle production de M. Saint-Saëns... J'avoue que certaines considérations extrinsèques s'ajoutent, dans mon admiration pour elle, à sa valeur absolue et j'entends me servir aujourd'hui de cet ouvrage, comme d'un étendard de réaction contre les tendances actuelles de la musique en France. Je me réjouis, en effet, d'y trouver réunies les deux qualités éminentes qui manquent actuellement le plus à nos jeunes musiciens : *savoir ce que l'on veut faire, et faire exactement ce que l'on veut.*

C'était le programme de l'art classique, dont nous autres, néo-latins, devrions être les défenseurs et les gardiens dans le monde, et dont j'entends, en toute occasion, préconiser la grandeur. Non, certes, que je conteste leur habileté technique aux générations musicales plus modernes; mais pouvoir manipuler une matière sonore, complexe et savante en soi, n'implique pas qu'on soit assez maître de sa pensée pour lui asservir cette matière, et j'estime qu'il n'y a de véritable maîtrise que là, où le principe du moindre effort régnant en souverain,

l'on dit tout ce que l'on a à dire, mais on ne dit rien de plus. Or, hélas ! avec ce gaspillage de sensations dont le moindre barreur de croches prétend nous étonner le tympan, nous arrivons bien vite à ce « rebutant » et à ce « fade » que stigmatisait le vieux critique. Et, qui pis est, sous ce débordement de recherches stériles, quelque chose va s'étioler et mourir, le plus beau titre de gloire de notre école française, je veux dire la science de la composition. *Parysatis* est une œuvre composée; c'est pourquoi je trouve qu'elle ressort avec bonheur de tout le gâchis de notes où nous pataugeons depuis quelques années. C'est fort bien de s'intituler compositeur de musique, encore faudrait-il ne pas livrer au hasard des agencements successifs la tenue de ses produits : encore serait-il bon de savoir établir un plan général, de s'y conformer pour construire, et d'élaguer impitoyablement tout ce qui ne concourt pas à l'expression voulue de la pensée. Oh ! d'ailleurs qu'il s'agisse de peinture, de littérature ou de musique, c'est tout un désormais. On s'élance, au hasard, — on marche plutôt, car on n'a plus assez de passion pour s'élancer, — on va devant soi, la main très habile et la poitrine bien calme, et puis, au jour le jour, on continue, sur une trame lâche, à tisser l'inextricable réseau de broderies byzantines. C'est que, pour être simple et clair, il faut précisément une pensée directrice ; il faut maintes idées. Faire œuvre de sélection, choisir un thème propice à la plus juste expression de nos concepts, les synthétiser avec élégance, économie de moyens et netteté de contours, tout cela suppose beaucoup d'inspiration et beaucoup de travail. — L'inspiration, vous nous faites rire ! et le travail, nous ne travaillons

donc plus ?... Non, messieurs, nous ne travaillons plus, ou nous travaillons mal. Nous ne savons ni préparer notre œuvre, ni la bâtir; et nous masquons la sécheresse de nos cœurs sous les complications aléatoires d'une forme débridée ! Nous sommes longs, confus, nébuleux ; nous perdons cette merveilleuse limpidité, cette justesse d'accents, cette harmonie de proportions qui furent jadis la marque et l'honneur de la pensée française.

Ai-je besoin d'aller chercher mon exemple ailleurs que dans cet *Amour des Ondines* entendu au même concert. Assurément ce poème symphonique avec soli et chœurs, offre de nombreuses qualités. Je ne parle pas des vers de M. Jean Rameau, où les séraphins, émus par la gorge nue des ondines, présentent un bel échantillon de ce qu'on nommait le phébus au dix-septième siècle. Je songe à la musique de M. Bachelet.

On y trouve beaucoup de choses : et des harmonies fluides, dont, par moments, l'acidité paraît un peu surie, et l'évocation laborieuse du miroitement argenté de la lune sur les flots, et telle jolie phrase de cor, et beaucoup d'intentions excellentes. Mais, en somme, tout cela ne produit pas l'effet d'une œuvre mûre; une seule idée mélodique nette et sentie, présentée sans longueurs et bien élaborée, nous ferait tellement plus de plaisir !

J'ai presque envie de chanter avec Alceste :

> Si le roi m'avait donné
> Paris sa grand'ville...

Non, n'est-ce pas, c'est trop simple ! et l'amphigouri, c'est le beau, comme dit l'Intimé dans *les Plaideurs* !

Moi, voyez-vous, je trouve que c'est le laid. Et ne pré-

tendez pas que je condamne les recherches modernes. Loin de là ! Mais on doit savoir ce que l'on veut ; tenez ! je vais lâcher le grand mot : il faut être capable de *symétrie*. Wagner, qui avait la terrible excuse du génie, Wagner, à cet égard, nous a fait bien du mal, encore que dans ses pages les plus durables il ait été lui-même un symétrique. Aujourd'hui l'on prend un poème, et l'on tâtonne, mot par mot, pour étirer du son : cherche, tâche, peine, encore deux vers ; il n'en reste plus ; un semblant de cadence. Et c'est ça une mélodie ! L'humble minéral pourrait là-dessus nous donner des leçons éloquentes et je voudrais que nous ayons tous un prisme hexagonal de basalte ou un rhomboèdre de cristal de roche sur notre table, pour nous dire sans cesse : « remember ! » lorsque nous travaillons.

Notez que ce besoin de retrouver la symétrie perdue se fait si bien sentir qu'il est, je le gage, la principale cause du succès de M. Debussy.

Si cet auteur n'est pas précisément simple, dans le sens du naturel, du moins l'est-il éminemment, dans le sens de l'unité. L'avenir lui appartient pour peu qu'il filtre ses inspirations, troublées par un métaphysisme extra-musical. Et je pourrais citer également telles mélodies d'Ernest Chausson comme *Lassitude* ou *Oraison* (dans les *Serres chaudes*, sur les poésies de Maeterlinck) et les *Heures*, sur la poésie de Mauclair, dont les harmonies singulièrement subtiles se légitiment par une volonté précise et s'échafaudent sur une charpente rythmique, une et robuste, comme celle des vieux maîtres.

N'oublions donc pas cette nécessité primordiale dont M. Saint-Saëns vient de nous redonner, après ses admi-

rables poèmes symphoniques, un exemple magistral, et sachons nous avouer nos égarements.

Aiguille des balances du monde, qui jadis marquait avec tant de droiture et de sensibilité les moindres variations du rythme universel, nous nous entortillons aujourd'hui je ne sais comment, et nous n'indiquons plus aux nations désorientées la fiévreuse oscillation des plateaux. Reprenons donc, s'il se peut, notre fonction d'autrefois. Il importe que chacun trouve, en regardant la France, le sens de l'équilibre et de la justesse. Revenons à cet art bien élevé qui nous fut propre, à cette urbanité, à cet atticisme qui nous caractérisèrent et, dussions-nous ne plus gravir les cîmes nuageuses, demeurons ce que nous sommes : « *Ne sutor ultra crepidam.* » Je crois d'ailleurs que nous pouvons, sans regrets, laisser aux voisins toutes ces vapeurs maladives taxées d'aspirations mystiques, et cette soi-disant profondeur qui, neuf fois sur dix, est uniquement de l'obscurité. Rester *soi-même*, voilà le plus sûr moyen de paraître grand ; et notre rôle à nous est de redevenir, en musique aussi bien que dans toutes les autres manifestations de la vie intellectuelle, un peuple joyeux, simple et bien portant !

Le 22, après avoir entendu *Parysatis* une seconde fois (avec le même plaisir que la première), je courus au Nouveau-Théâtre, où j'arrivai juste à temps pour savourer le *Deuxième Concerto* de piano de M. Emile Saüer, exécuté par l'auteur, qui ressemble au lévrier de Magnus et s'égoutte les pattes, en dehors du clavier, après chaque trait. La pièce est ridicule, et des *bis* frénétiques et moqueurs en ont salué l'interminable péroraison. Non point que cela sonne mal ; au contraire ; c'est même très

adroitement tourné. Mais quel verbiage, quelles idées falotes, quel défaut de structure et de bon sens !...

On a beaucoup ri, et l'on a eu raison ; c'est ce qu'il y avait de mieux à faire. Il est regrettable tout de même qu'un interprète de cette valeur mette son immense talent au service d'élucubrations personnelles : j'ai rarement entendu rythme plus précis, phrasé plus pénétrant, mécanisme plus sûr ; et jamais certainement il ne m'a été donné de rencontrer une sonorité si prodigieusement puissante. Mais il est encore bien plus fâcheux qu'il se trouve à Paris des chefs d'orchestre pour offrir l'hospitalité à de pareilles niaiseries. C'est à n'y rien comprendre !

Au cours du même concert, l'admirable voix et l'autorité magnifique de Mme Litvinne soulevèrent l'enthousiasme de la salle avec la *Mort d'Yseult* devenue sienne par l'ampleur et la justesse de son style. Elle n'a pas obtenu de bravos moins chaleureux, dans *Penthésilée*, qu'elle lança, tour à tour pleine d'une furie et d'une émotion impossibles à surpasser.

Je n'avais jamais entendu cette œuvre de M. Alfred Bruneau. Bien qu'elle date des débuts de sa carrière, on y trouve déjà toute la vigueur particulière au maître du *Rêve* et de l'*Ouragan*, ces triolets déchaînés, cette virilité mélodique, cette personnalité de bon aloi qui lui assurent une place à part dans la musique contemporaine. Il y a là-dedans je ne sais quel vérisme, quelle fougue incomparables ; et comme c'est construit pour le coup ! Quel ménagement dans les effets ! quelle localisation des couleurs orchestrales ! Production d'un esprit logique, volontaire et laborieux, *Penthésilée*, *reine des Amazones* échappe à la facilité mâtinée de complications

a posteriori, contre quoi je me révoltais tout à l'heure et son rude ragoût garde, même dans les passages de tendresse, un fumet qui nous ravigote, après tant de sauces précieusement mijotées dans les arrière-cuisines d'une Euterpe neurasthénique.

15 *avril* 1903.

Le 29 mars, M. Richard Strauss dirigeait aux concerts Lamoureux, quelques-unes de ses œuvres. Il y a deux ou trois ans, j'usai de raillerie vis-à-vis de ce maître illustre, au sujet de son *Don Quichotte* un tantinet loufoque, et depuis j'en éprouvais du remords. Plusieurs compositeurs, en qui j'ai foi, m'avaient reproché mon injustice pour leur confrère d'Outre-Rhin, et j'espérais, en allant écouter de nouveau sa musique, changer d'avis sur elle... Eh bien ! *la Vie d'un Héros* surexcite toujours ma verve ironique, et, malgré la vigueur indéniable de sa structure, je persiste à trouver ce gaspillage de sonorités complètement dénué d'inspiration et gâté par des traits caricaturaux du plus mauvais goût, dans une œuvre sérieuse. On me ferait un vrai plaisir, en me disant, d'après le grotesque solo de violon qui la représente, si la compagne du héros est une consolatrice ou, au contraire, une mauvaise épouse, à la façon de la femme de Socrate. Je ne suis pas assez subtil pour le démêler moi-même dans ce rigognage, qui déparerait le plus odieux des concertos, et je n'y entends goutte, à moins que cela ne représente les galipettes de la dame cherchant à distraire son soucieux conjoint. Le tapage de celui-ci sur le champ de bataille est tellement

effroyable, que Pandore n'hésiterait pas à le qualifier de nocturne, et, pour ce qui est des adversaires du héros, je crois qu'il s'en débarrasserait tout de suite avec un peu de poudre insecticide Vicat. Toutes ces facéties harmoniques, présentées adroitement par un artiste probablement très malin, ne masquent point l'indigence de sa pensée musicale, et Gilles aura beau faire des tours de passe-passe dans la couronne royale, ce n'est pas lui que je nommerai roi.

Chose bizarre ! on admire généralement ce poème et l'on s'est montré plutôt dur pour *Italie*, fantaisie symphonique du même auteur. Il est vrai que ceux qui la dénigrent savaient que c'est une œuvre de jeunesse. Je l'ignorais quand je l'ai entendue, et j'ai goûté beaucoup cette fantaisie, que, contrairement à la plupart des critiques, je trouve plutôt supérieure aux *Sensations d'Italie* de M. Charpentier, si brillantes, si verveuses, mais plus à fleur de peau !

Italie est en quatre parties. La première : *Devant la Campagne*, la moins bien venue, prépare tout de même assez heureusement l'atmosphère générale de la pièce. On y distingue cinq périodes différentes ; la deuxième, phrase un peu banale des violons, célèbre l'amour de la terre antique, et la quatrième, comme une sorte d'églogue, nous en exprime l'aspect moderne. Le début, le milieu et la fin du morceau, peignent, avec recueillement, le sol enveloppé de chaleur et de lumière, le sol éternel, impassible. Le second mouvement présente, suivant le même principe, la lutte de l'humanité et de la nature, symbolisée par des danses et des chants *dans les Ruines de Rome*. La scène se vide et se remplit à plusieurs re-

prises; la terre gronde et l'homme oublie. Pour notre goût latin, la pièce est un peu longue; mais elle s'achève noblement dans l'espoir; les ruines, emblêmes du passé, devenant en quelque sorte les garantes de l'avenir. Je parle tout de suite du finale, *Fête Napolitaine*, où les déformations successives de « Funiculi-Funicula » mettent tour à tour une gaieté franche, la mélancolie des plaisirs tapageurs pour celui qui ne s'y mêle pas et l'ivresse par quoi le peuple s'affirme dans sa pérennité. Mais le passage capital de l'œuvre est, à mon sens, la troisième partie : *En rade de Sorrente*, page exquise, d'émotion simple et de charme attendri. Le vent léger fait clapoter les voiles au sec dans le bleu du matin; l'allégresse de l'atmosphère chante aux violons, avec une adorable mélodie; les flûtes disent la grâce amollissante de l'heure et le poète doucement s'y abandonne, cependant que la brise s'élève. Elle ride la surface de la mer et voici de nouveau la force éternelle du monde, évoquée, cette fois, par une discrète impression d'amour, source de toute vie, et le cœur cède au doux effroi de se sentir mieux palpiter, jusqu'à ce qu'il se réassoupisse dans son rêve, sous les caresses longues qui bientôt l'alanguissent et l'endorment.

Il me reste à clore la saison musicale avec les derniers concerts d'abonnement. Tandis qu'on donnait au Châtelet la pittoresque *Nuit de Noël* de M. Pierné et que Mme Bréma y chantait un peu de tout, j'ai voulu réentendre aux Concerts Lamoureux la *Symphonie en ut majeur* de Mozart et l'*Antar* de Rimsky-Korsakow.

Jamais M. Chevillard et son superbe orchestre ne jouèrent mieux qu'à cette dernière séance; ils recueillirent

les bravos sans fin d'un auditoire clairsemé par le printemps. Est-elle d'ailleurs assez exquise cette symphonie *Jupiter*, avec son andante, laiteux et profond comme une opale, où la flûte, au milieu du quatuor en sourdine, allume de discrètes lueurs !

Et qu'*Antar* est donc un puissant et magnifique poème ! Je l'avais entendu et analysé jadis (1), mais malgré mon admiration pour lui, je ne me le rappelais pas comme un tel chef-d'œuvre. Cette musique m'est apparue plus âpre et plus torride que naguère, avec des fureurs et des enivrements de fièvre chaude. Je lui ai trouvé des couleurs plus rabattues, un chatoiement plus voilé, un aspect de rêve plus solitaire et plus morose qu'autrefois ; et si l'on voulait s'en faire une idée à peu près juste, d'après mon article d'alors, il faudrait relire celui-ci à travers une gaze sombre. Quel immense ennui, quelle rage douloureuse, quelle ample désespérance ! Et dire que certains musicographes, pour diminuer Rymsky-Korsakow, au profit du jeune compositeur français qui doit le plus à l'école Russe, concèdent que cet art est brillant mais le déclarent sans profondeur. Sans profondeur, cette musique amère, toute pleine d'un goût de cendre ! Autant affirmer de suite que les Psaumes de la Pénitence sont de la poésie légère et que Jérémie fut un écrivain superficiel !...

Là-dessus je m'excuse, amis ou ennemis lecteurs, d'avoir trop abusé de vos instants. Je vais vous laisser la paix et rentrer au désert pour quelques mois... ou pour toujours. Puissé-je, comme Antar, y rencontrer la

(1) Voir ci-dessus, page 23.

gazelle magique ! Je ne vous dis pas si je lui demanderais les délices de l'Amour; ce n'est pas votre affaire. Sûrement je ne réclamerais pas celles de la Vengeance, ni celles du Pouvoir, mais je voudrais tout de suite obtenir celles de la Bienveillance, qui manquent à mon bonheur. Avec quel plaisir je jetterais là le gourdin de la Sincérité qui souvent me pèse entre les bras. Mais, hélas ! il n'y a plus de fées; et je ne sais encore rien de tel que ce rude bâton de voyage, pour aller droit mon chemin !

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement 1

Avant-Propos 5

Janvier-Avril 1900.

M. Sarasate et les virtuoses. — *Antar* de Rimsky-Korsakow. — *La Chasse fantastique* de M. Erlanger. — La scène finale de *Siegfried*. — Jeunes compositeurs. — Fragments de *Messidor* de M. Bruneau 17

Trois compositeurs-chefs d'orchestre : M. Richard Strauss (*Don Quichotte*) ; M. Félix Weingartner ; M. Siegfried Wagner 41

Saison 1900-1901.

La Nuit de M. Saint-Saëns. — Ouverture de *Claudie* de MM. Hillemacher. — M. Félix Mottl, compositeur et chef d'orchestre. — *Harold en Italie* de Berlioz. — Légendes et musique françaises. — Les *Nocturnes* de M. Debussy. 61

Le *Faust* de Schumann. — La *Fantaisie* de M. Delafosse, pour piano et orchestre. — L'*Or du Rhin*. — Encore des virtuoses : M. Burmester et M. Lamond. — La *Symphonie inachevée* de Schubert. — *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow 77

Musique et plastique. (A propos de la direction de M. Weingartner.) — Fragments de *Fervaal* de M. d'Indy. L'évolution musicale de M. Massenet. — Le style d'Alfred Ernst. — Musique tchèque (*Symphonie : Le Nouveau Monde*, de Dvorak, M. Josef Suk, etc...). — La *Symphonie avec chœurs*. 89

Saison 1901-1902.

Les *Danses du Prince Igor* de Borodine. — Les préludes de l'*Ouragan* de M. Bruneau. — La *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky. — A propos des *Symphonies* de Beethoven. — La *Symphonie en ut majeur* de Weber. — La *Symphonie fantastique* de Berlioz. — L'*Adonis* de M. Th. Dubois. — Mélodies modern-style. — L'andante de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven 115

Ouvrages divers. — La *Septième Symphonie* de Beethoven. — Musique allemande et musique italienne. — La *Symphonie en sol mineur* de Lalo. — La *Symphonie : Roma* de Bizet. — Le jeu de M. Raoul Pugno. — Le *Concerto de Violon* de M. Jaques-Dalcroze. — M. Rosenthal, virtuose. — La *Symphonie en ut majeur* de M. Dukas . . 137

La *Symphonie en si bémol majeur* de Chausson et la *Symphonie en fa majeur* de Boëllmann. — Considérations sur le genre symphonique. — Concertos et sifflets. — *Édith au col de Cygne*, mélodies de M. Georges Hüe. — Sur César Franck (à propos de *Psyché*). — Quelques Russes. — Extinction des chandelles 152

Saison 1902-1903.

Lettres a une Dame imaginaire.

Lettre préliminaire. — Les *Symphonies en ut mineur* et en *ré majeur* de Brahms. — *La Fin de l'Homme* de M. Ch. Kœchlin. — M. Mark Hambourg, virtuose. — Les *Symphonies* de Schumann. — Un Concerto de Brahms. — Du Meyerbeer !!! — *L'Après-midi d'un Faune* de M. Debussy 175

LETTRES A UNE DAME IMAGINAIRE (*Suite et Fin*).

Œuvres diverses. — Les Concertos. — La *Belle au Bois dormant* de M. Bruneau. — Nouvelle audition de la *Symphonie* de Lalo. — La musique de M. Fauré. — *La Damoiselle élue* de M. Debussy. — M. Alfred Cortot, chef d'orchestre. — La *Symphonie en la* de M. Widor. — Décadentisme littéraire et musical. — La *Bataille des Huns* de Liszt. — Encore les Concertos ! — Le prélude de l'*Étranger* de M. d'Indy. — Rupture avec la dame imaginaire 194

* * *

Toujours les Concertos!!! — La *Fantaisie* de M. Lenormand, pour piano et orchestre. — *Mazeppa* de Liszt, dirigé par M. Weingartner. — La *Symphonie bretonne* de M. Guy Ropartz. — Le jubilé de M. Colonne. — Nouvelle audition de la *Symphonie pathétique*. — Le *Deuxième Concerto* de M. Saint-Saëns, pour violoncelle, joué par M. Hollman. 220

Parysatis de M. Saint-Saëns. — L'*Amour des Ondines* de M. Bachelet. — M. Saüer, virtuose. — *Penthésilée* de M. Bruneau.— *Italie* et *la Vie d'un Héros* de M. Richard Strauss. — Nouvelle audition d'*Antar*. — Salutations finales 235

25-9-03. — Tours. — Imp. E. Arrault et Cie, 6, rue de la Préfecture.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa

Echéance

Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.

The Library
University of Ottawa

Date due

For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.

JUN - 9 1971

a39003 001194090b

CE ML 0197
.C6P3 1904
COO COZANET, ALB PARAPHRASES
ACC# 1167952